

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E. A. P. DE LITERATURA

**“La cura por la palabra. Erotismo y escritura en
Descubrimiento del alba de Xavier Abril”**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Lisandro Jesús Solís Gómez

ASESOR

Camilo Fernández Cozman

Lima – Perú

2015

Índice

Introducción	3
Capítulo I	
Identidad, metáforas y olvido. La crítica en torno a <i>Descubrimiento del alba</i>	15
1.1. Campo retórico, una definición	16
1.2. ¿Un autor inclasificable?: una hipótesis de lectura	19
1.3. ¿Surrealista o puro?: epígonos y orígenes de un debate	24
1.4. Vanguardista: ¿una lectura novedosa o una nueva polémica?	42
1.5. Resumen y balance del capítulo	48
Capítulo II	
El camino hacia la luz del poema: campos figurativos en <i>Descubrimiento del alba</i>	51
2.1. Campo figurativo, una definición	52
2.2. Descripción y apuntes sobre la estructura del poemario	54
2.3. Hacia el encuentro del otro: alteridad y erotismo	58
2.4. Entre la ausencia y la presencia: análisis de «Otro tiempo de elegía»	66
2.5. La celebración del cuerpo luminoso: análisis de «Recuerdo de la mujer entregada entre vegetales»	78
2.6. La conciencia desgarrada: la crisis de la escritura poética	96
2.7. El recuerdo de la amada convertido en obra de arte: análisis de «Patética»	102
2.8. Resumen y balance del capítulo	113
Capítulo III	
«¿Sentir la claridad del alba anegada en tus senos?»: el fracaso de la escritura poética en <i>Descubrimiento del alba</i>	116
3.1. Tras las huellas de la palabra: apuntes sobre la teoría de la enunciación	118
3.2. Las metáforas, según Lakoff y Johnson	122
3.3. Del olvido a la tranquilidad: análisis de la sintaxis del poemario	124
3.4. ¿Una poética de la trascendencia?: análisis de «Poesía»	128
3.5. El discurso fracturado: análisis semiótico de «Exaltación de las materias elementales»	138
3.6. Resumen y balance del capítulo	150
Conclusiones	153
Bibliografía	159

Introducción

Xavier Abril dedicó buena parte de su obra poética a reflexionar sobre el olvido, la memoria y la imagen de lo perdido. Con la pulcritud y el hermetismo de su mejor poemario, *Descubrimiento del alba* (1937 y 2006), Abril culminó de manera exitosa un tipo de poesía que había encontrado en la pasión, el amor no correspondido y el dolor ante la soledad una fuente inagotable de reflexión y de imágenes de alto contenido lírico. La voz poética de Xavier Abril, iracunda y despreocupada algunas veces, sutil y elegante otras, nunca perteneció solamente a una estética; incluso cuando se la vinculó al surrealismo o a la vanguardia, la poesía de Abril fue casi siempre una suma de lecturas e influencias y una serie de tópicos recurrentes (su fascinación por el erotismo, su abierta crítica de la civilización moderna y su intensa aflicción ante la pérdida del ser amado, por ejemplo). Con el tiempo su poesía se embarcó por rumbos distintos de los que en un principio había adoptado. No sólo los temas también su escritura y las formas que asumió para su oficio poético cambiaron. La obra de un poeta pocas veces ha sido tan compleja como la de Xavier Abril; la revisión de sus comentarios acerca de la poesía y de su escritura lo muestra como un artista que siempre buscó y supo renovarse —algunas veces con resultados desafortunados—. Signo de transformación, indescifrable y misterioso

a veces, Abril es el poeta del alba, de la luz y del olvido. Es curioso que, casi veinte años después de su defunción su cumbre poética, *Descubrimiento del alba*, haya sido olvidada. Uno de los pocos poetas peruanos que hubo dedicado la integridad de un poemario a asediar las formas y ausencias de la memoria ha quedado atrapado, paradójicamente, en el olvido.

Nuestra investigación busca describir la tensión constitutiva que configura la estructura interna de *Descubrimiento del alba* de Xavier Abril. Este poemario es, en simultáneo, un elogio de la poesía como instancia capaz de paliar la ausencia del otro (la amada principalmente, aunque también están presentes las imágenes de la madre y la amistad, que no serán trabajadas en nuestro estudio), de constituir un discurso que reanime la memoria, signada por el erotismo (Bataille, 1982; Paz, 1993) como una marca positiva del encuentro y la reconciliación con la alteridad (Buber, 1969). Pero también es una aguda y dolorosa reflexión sobre el proceso de creación artística, donde Abril problematiza la capacidad de la poesía para transmutar la experiencia vital en obra de arte (Barthes, 2009; Paz, 2008). Así, el poemario se sostiene sobre una contradicción que oscila entre el encomio de las cualidades terapéuticas del arte y la vacilación ante su capacidad para restituir la verdad de la vida. Esta duda se condice con el proceso creativo de Abril y con el desarrollo de la vanguardia poética peruana (Lauer, 2001; Ortiz, 2013). La fractura del discurso poético, que afirma y niega al mismo tiempo, nos obliga a reconocer un nivel metatextual donde el plano del enunciado, intermitentemente, es invadido por el plano de la enunciación, producto del cual surge una reflexión sobre la escritura poética

(Barthes, 2009b) y sobre el carácter ficcional de la voz lírica (Mignolo, 1982; Osorio, 1974; Blanco, 2006).

Nuestra investigación nos ha llevado a constatar que existen dos momentos en la recepción crítica de la lírica de Xavier Abril. En el primero se gesta la relación entre su poética y la poesía pura, que conllevó a un mayor interés por esclarecer el sentido de *Descubrimiento del alba*, libro que, asimismo, fue considerado casi de forma unánime como su mejor poemario. En esta etapa son referencias claves los trabajos de Estuardo Núñez (1938), Jorge Eduardo Eielson (1946) y Luis Monguió (1954), quienes coinciden en la exaltación de los valores clásicos de su lenguaje, preponderantes en el conjunto, y su imaginario surrealista. Para estos autores *Descubrimiento del alba* es la síntesis y culminación de la indagación poética de Abril. Es importante mencionar también el balance que Augusto Tamayo Vargas (1962) realiza de la poesía de su tiempo, donde dedica un breve espacio a la obra de Abril. Tamayo reitera el valor paradigmático de este libro dentro de la obra lírica de Xavier Abril.

La consagración de la poesía de Abril y de *Descubrimiento del alba* llega con los números de homenaje que le dedicó la revista *Creación & crítica* (1971). Nuevamente encontramos en los estudios que componen la revista una predisposición a privilegiar este poemario sobre los textos anteriores de Abril (Melis, 1971). Cabe mencionar que la consecuencia más clara de este paradigma hermenéutico es la marcada presencia de las antologías poéticas de textos que provienen de *Descubrimiento del alba*.

En la década del ochenta se vive un momento de transición caracterizado por la ausencia de trabajos centrados en la poética de Abril; las pocas

referencias que existen se encuentran en trabajos de historia literaria (Sánchez, 1989) o de corte panorámico (Paoli, 1985). A partir de la década del noventa, y a raíz de la muerte de Xavier Abril en Montevideo, se reactiva la preocupación por su obra poética. Tenemos algunas ediciones de su obra inédita (1994, 1996) acompañadas de notas y prólogos que intentan realizar un balance general de su poesía, estableciendo nexos entre sus tres poemarios de juventud (*Hollywood*, *Difícil trabajo* y *Descubrimiento del alba*), sus libros de madurez (*La rosa escrita y otros poemas* y *Declaración de nuestros días*) y su poesía póstuma. Esto último es crucial pues dará pie a realizar investigaciones centradas en el proceso poético de Abril, además brindará la oportunidad de recuperar y releer sus dos primeros libros, que habían sido descuidados por la crítica hasta ese momento. Dentro de esta línea, por su claridad y concisión, destacan los apuntes de Sandro Chiri (1996), quien realiza una de las primeras descripciones de las etapas poéticas transitadas por Abril, dentro de este nuevo contexto.

Este resurgimiento del interés por la obra de Xavier Abril se irá perfilando en relación a los estudios dedicados a la vanguardia poética peruana (López Lenci, 1999; Lauer, 2001, 2003; Chueca, 2009; Ortiz, 2013), que encontrarán desde finales de la década del noventa hacia adelante, un espacio propicio para su desarrollo. La consecuencia principal de esta coincidencia de intereses será la transformación del perfil poético de Xavier Abril: su faceta de poeta puro será dejada de lado y se dará prioridad a su etapa vanguardista. Esta lectura brindará la posibilidad de comprender las relaciones del proceso poético de Abril con su contexto de producción; asimismo ofrece la oportunidad de releer detenidamente las transformaciones de su actitud ante la poesía y las

variaciones de su poética (López Degregori, 2010; Elguera, 2012), así como la descripción de algunos de sus procedimientos poéticos (Mударra, 2012).

Cabe destacar que este cambio de paradigma hermenéutico tuvo dos consecuencias principales: el redescubrimiento y la exégesis de la narrativa vanguardista de *El autómatas* de Xavier Abril (Valenzuela, 2008; Lauer, 2003; Elguera, 2009, 2013; Chueca, 2013), texto que había quedado al margen de la reflexión crítica, y la publicación de textos poéticos pertenecientes a su periodo vanguardista en antologías especializadas (Lauer, 2001; Ortiz, 2013), así como la reedición facsimilar de *Hollywood* (Chueca, 2009).

No obstante la importancia de estas reflexiones sobre la obra creativa de Abril, la mayoría de estudios sobre su poética —salvo los aportes de Sandro Chiri (1996), Carlos López Degregori (2010) y Christian Elguera (2012) —, han omitido la descripción de su proceso poético, es decir, no han reflexionado sobre el recorrido vital-escritural que se manifiesta en la estética y el lenguaje poético de sus libros. No se ha insistido con suficiencia, creemos, en el lugar que ocupa *Descubrimiento del alba* dentro de esa evolución; en nuestra opinión, este libro articula las dos principales etapas de la poesía de Xavier Abril: signadas por el carácter lúdico, desinhibido, polémico (a veces hasta abiertamente «proselitista») y erótico de la estética vanguardista y la condensación, el rigor y la pulcritud de su «poesía pura». El libro que materializa esta transición y, al mismo tiempo, condensa estas preocupaciones en su lenguaje, e incluso en su composición misma, es *Descubrimiento del alba*, que, concilia elementos de ambas etapas —cabe recordar que fue el mismo Abril, quien en una carta a Concha Meléndez (1995), sostuvo que *Descubrimiento del alba* significaba la síntesis de su labor poética hasta ese

momento—. Esta última cualidad se percibe en el carácter metatextual del poemario, que por un lado sostiene un discurso del texto poético como antídoto ante la ausencia de la amada, y sus marcas en la memoria, y una reflexión que pondera el valor de la escritura poética y describe su incapacidad para transmutar la vida en escritura. El poemario postula una imagen de la poesía y, paradójicamente, la recusa al mismo tiempo. Afirma y niega en simultáneo. Nuestra investigación permite calibrar el rol que ocupa este poemario dentro del proceso poético de Xavier Abril y ofrece una exégesis del poemario en su conjunto. De esta forma permite comprender la poética de uno de los más entusiastas y lúcidos creadores de la tradición lírica peruana.

Nuestra hipótesis central sostiene que *Descubrimiento del alba* de Xavier Abril está constituido por una tensión de base, que contrapone el plano del enunciado (el erotismo) y el plano de la enunciación (una reflexión sobre el quehacer poético). En el primero, la poesía posee un valor terapéutico, ya que es capaz de transformar el recuerdo del ser amado en materia prima para la creación artística. En este plano, hay una valoración positiva del arte poético. En cambio, en el segundo, que se manifiesta en ciertos pasajes de explícita ambigüedad, brota una conciencia crítica que cuestiona las supuestas cualidades de la poesía y revela su incapacidad para curar o, de forma más concreta, para restaurar la calma después del abandono del ser amado. Además, a este nivel se da cuenta de los procesos internos de transformación de la escritura poética: la poesía más que una religión aparece representada como un oficio arduo, que muchas veces supone el alejamiento de la situación vital. La experiencia vital y la escritura poética se instalan en espacios distintos y su conciliación parece imposible.

De esta hipótesis general se pueden extraer algunas otras afirmaciones que serán consideradas en nuestro análisis. En primer lugar, como ya mencionamos, la recepción crítica de la poesía de Xavier Abril está constituida por dos etapas (poesía pura/surrealista y vanguardista). En la base de ambos periodos existen procedimientos hermenéuticos similares: la misma apelación a las dicotomías; la distinción de base entre el individuo y su entorno; y, de forma más específica, el empleo de la distinción entre un espacio interior y otro espacio exterior. En segundo lugar, es posible describir el lugar que ocupa *Descubrimiento del alba* dentro de la obra lírica de Xavier Abril. Nos encontramos ante un libro que marca un punto de inflexión importante en la obra del poeta. Este es un libro de transición que permite describir el proceso poético de Abril. Por último, después del análisis, es posible dar cuenta de que los dos niveles en disputa, el del enunciado y el de la enunciación, poseen características distintas. Al nivel del enunciado, el poemario elabora un discurso que elogia la capacidad de la palabra poética para recuperar el recuerdo de la amada y celebrar el encuentro erótico. Mientras que al nivel de la enunciación, el libro se convierte en una discusión sobre la relación de la palabra poética con la experiencia vital.

Respecto a la metodología de trabajo, hemos dado prioridad a los análisis de tipo formal. Para nuestra investigación recurrimos al modelo teórico-metodológico de la Retórica general textual (Albaladejo, 1988; Arduini, 2000), a los aportes de la Lingüística cognitiva (Lakoff y Johnson, 1980) y a la Semiótica del discurso (Fontanille, 2006). Asimismo, para la elucidación de la visión de mundo que elaboran los poemas empleamos las nociones de «yo»-«tú» según el enfoque del filósofo judío Martin Buber (1969), complementado con el

diagnóstico de la condición humana en la época moderna que realiza la filósofa española María Zambrano (2004); por otro lado, nuestra descripción de los tópicos del erotismo y del amor se sostiene en los juicios e ideas de George Bataille (1982), Octavio Paz (1993) y Roland Barthes (1986) y, finalmente, empleamos la noción de «escritura» según la postula Roland Barthes (2009). Para la distinción del nivel del enunciado y el de la enunciación hemos recurrido a los trabajos de Nelson Osorio (1974), Mariela Blanco (2006) y Walter Mignolo (1982). Nuestro propósito era combinar el análisis formal con algunas de las ideas de las personalidades más influyentes del pensamiento contemporáneo.

Nuestra tesis está conformada por tres capítulos. En el primero de ellos realizamos un balance de la recepción crítica de *Descubrimiento del alba* de Xavier Abril por medio del comentario de algunos de los artículos y reseñas más influyentes en su momento. Partimos de la categoría de «campo retórico», postulada por el teórico italiano Stefano Arduini para reconstruir el estado de la cuestión del libro que concita nuestra atención. Nuestra hipótesis de lectura de la recepción crítica postula que existen ciertos procedimientos que han marcado la forma cómo ha sido leída la poesía de Xavier Abril: la constante apelación a dicotomía; la distinción entre lo individual y lo social; y la oposición espacio interior-espacio exterior. En ese capítulo, identificamos dos momentos importantes en el proceso de recepción. En el primero de ellos predomina la caracterización de Abril como un «poeta puro», con ciertos tintes surrealistas, que han sido asimilados creativamente por su poética. En este periodo, *Descubrimiento del alba* es considerado su obra maestra. En una segunda etapa, se lee la obra poética de Abril en relación a la poesía vanguardista

peruana. Se recupera su primer libro de poemas en prosa, *Hollywood*, y su narrativa experimental, *El autómeta*. Se considera que su aporte fundamental se inscribe dentro de la renovación de las corrientes de vanguardia latinoamericanas.

En el segundo capítulo, hacemos uso de la categoría de «campo figurativo» del teórico italiano Stefano Arduini, uno de los más renombrados representantes de la Neorretórica contemporánea. Esta categoría nos permite rescatar la figura como elemento que constituye el pensamiento. Examinamos tres poemas por medio de la descripción de las principales figuras que organizan su discurso. El método de lectura está compuesto por cinco partes: presentación del poema, segmentación, análisis de los campos figurativos, análisis de los interlocutores y cosmovisión. Por otro lado, para complementar estas interpretaciones desarrollamos las categorías de erotismo (Barthes, 1986; Bataille, 1982; Paz, 1993) y escritura (Barthes, 1973; Barthes, 2009), que nos servirán de base teórica para explicar la tensión constitutiva del poemario.

En el tercer capítulo, por último, realizamos un breve recuento de algunas de las ideas vinculadas a la teoría de la enunciación. Distinguimos entre los niveles del enunciado y de la enunciación tomando como punto de partida las ideas de algunos estudiosos de la literatura (Blanco, 2006; Greimas, 1996; Mignolo, 1982; Osorio, 1974). En todos los casos, nos interesa rescatar el horizonte ideológico inserto en el nivel de la enunciación, que, así, se constituye en la instancia donde se toman las decisiones estilísticas que caracterizan a un determinado discurso poético. En segundo lugar, comentamos y empleamos la noción de metáfora desarrollada por Lakoff y Johnson (1980): metáforas que organizan el pensamiento, que se comportan

como estructuras mentales. Estos autores reconocen tres tipos de metáforas: estructurales, orientacionales y ontológicas, las que empleamos para dilucidar la organización del poemario: analizamos la sintaxis, la ordenación de los poemas, su distribución en respectivas secciones. Para ello revisamos los encabezados de las dos últimas partes del libro, así como el poema que abre el conjunto, «Poesía», que, en nuestra opinión, es un manifiesto que condensa los aspectos más relevantes de la lírica de Xavier Abril tras su alejamiento de la vanguardia histórica y su «vuelta al orden». Para el análisis final recurrimos a algunas nociones de la semiótica del discurso formulada por Jacques Fontanille. En este último poema tratamos de evidenciar las tensiones que se dan a nivel discursivo entre la instancia de la enunciación y la instancia del enunciado.

Como en cualquier trabajo de investigación, estas páginas no hubieran podido ser redactadas sin el apoyo y la generosidad de compañeros, de familiares y de amigos. En primer lugar debo agradecer a mi señora, Pamela Gálvez Clavijo, quien tuvo que ingeniárselas para mantener el orden en nuestro hogar y para que el silencio no fuera desbaratado por las travesuras de nuestro menor hijo Xavier Alejandro Solís Gálvez —hijo mío, sabes que eres lo que más amo en el mundo: este trabajo es, sobre todo, para ti—. Sin su ayuda no hubiera podido siquiera empezar a redactar. Le debo también un profundo agradecimiento a mi madre, Luz María Gómez Valdez, que siempre fue más persistente que yo en la elaboración de esta tesis y que en momentos de flaqueza estuvo ahí para señalarme el norte. Asimismo, no puedo olvidar a mi asesor de tesis el Dr. Camilo Fernández Cozman quien me dio las indicaciones indispensables y —

ahora lo sé— acertadas para enrumbar esta investigación. Todas las referencias que me indicó fueron más que oportunas. Esta investigación se ha enriquecido con su claridad conceptual y con su sutileza para el análisis textual, que en varios momentos fueron determinantes. Para mí ha sido un honor que el Dr. Fernández Cozman haya aceptado asesorar este trabajo. La biblioteca del profesor Américo Mudarra Montoya siempre tuvo las puertas abiertas para resolver cualquier duda bibliográfica y la calidez de su amistad convirtió esas veladas de trabajo en amenas charlas sobre literatura. Henry Obeso de la Cruz, Paulo César Peña, Gerson Rivera Cisneros, Jhonny J. Pacheco, Guillermo Pacheco Pineda, Lenin Lozano Guzmán y Wilmer Basilio por su amor a la literatura, su inteligencia, su curiosidad y su sentido del humor «literario» siempre han sido un estímulo para seguir investigando. Liz Guzmán del Giudice no lo sabe pero este trabajo también es suyo: su amistad es uno de los mejores regalos que la vida me ha dado. Cristina López, a quien apenas conocía, viajó al otro lado del mundo y me trajo dos libros que terminaron siendo decisivos en esta investigación. No exagero si digo que conocer a José Ignacio Padilla ha sido un punto de inflexión en mi investigación y, acaso, en mi vida. Le agradezco su infinita capacidad para plantearse incógnitas y el detalle de tomarse el tiempo para contestar los correos insensatos de un bachiller en Literatura con una investigación sin rumbo fijo. Sin esas respuestas, que llegaron desde España vía correo electrónico, no hubiera podido organizar el material que tenía a la mano en un primer momento. Ya no se encuentra en este mundo, pero cómo podría terminar sin mencionar su nombre: a mi abuela, Eleuteria Valdez Cruz, que me crío, que me enseñó a leer sin que ella misma supiera hacerlo y que fue la primera impulsora de la lectura en mi vida. A ella le

debo todo. Solo quiero que sepas, estés donde estés, que espero que este trabajo sea una señal, un indicio de que a partir de ahora quiero hacer las cosas bien y no volverte a fallar. Gracias por todo, abuela, mi más puro corazón para ti. Sin duda, olvido mencionar a otras personas que también han sido importantes para producir este trabajo. Está de más decir que sus aportes son los que iluminan estas líneas y que los errores son únicamente responsabilidad de quien escribe.

Capítulo I

Identidad, metáforas y olvido.

La crítica en torno a *Descubrimiento del alba*

En este primer capítulo buscamos realizar un breve recuento de algunas de las más importantes propuestas exegéticas sobre la poesía de Xavier Abril, en particular aquella centrada en el poemario que concita nuestra atención, *Descubrimiento del alba*. El principal problema que hemos afrontado es la exigua cantidad de material bibliográfico dedicado íntegramente al libro que concita nuestra investigación. Por lo general, abundan reseñas que abusan del aspecto biográfico o que han optado por la visión de conjunto de la poesía de Xavier Abril.

Hemos tenido que aceptar a regañadientes que nuestra exploración bibliográfica se hermana con algunos pocos trabajos, que son los pocos que le hacen justicia a la obra de uno de los poetas más relevantes de nuestra tradición poética. Ante la falta de material especializado hemos recurrido a las historias de la literatura peruana. En vista de las limitaciones que teníamos, decidimos brindar, por lo menos, las referencias imprescindibles para elaborar un estado de la cuestión lo bastante sólido, aun con sus deficiencias, para sostener conceptualmente nuestra hipótesis de lectura.

Este capítulo consta de cinco partes. En la primera definimos la categoría de «campo retórico» propuesta por el teórico italiano Stefano Arduini. En la segunda proponemos nuestra hipótesis de lectura, para organizar el estado de la cuestión en torno a la obra poética de nuestro autor. Afirmamos ahí que existen dos momentos en la recepción de la obra poética de Xavier Abril y que, en ambas líneas hermenéuticas, predomina una lógica binaria, que reincide en búsqueda la oposición (estético-político o interior-exterior) como principio exegético para clasificar la obra de nuestro autor. Veremos que la obra de Abril, por su carácter ecléctico, al igual que buena parte de la vanguardia latinoamericana¹, no permite ser encasillada dentro de una sola vertiente. En la tercera sección revisamos la primera línea de interpretación, aquella que evalúa su obra a partir de la poesía pura, que se impuso en la recepción de la obra de nuestro autor durante casi cuarenta años. En la cuarta presentaremos la segunda línea hermenéutica, la que postula que es un autor de vanguardia. En la actualidad este paradigma exegético está vigente. En la última sección ofrecemos un balance final de todo el capítulo.

1.1. Campo retórico, una definición:

Antes del inicio de cualquier trabajo es de suma importancia la definición de las categorías que van a ser utilizadas; solo de esta manera es posible asegurar la rigurosidad y el éxito de nuestra investigación. Este primer apartado busca definir una de las categorías más valiosas que ha ofrecido Stefano Arduini a la comunidad académica: el campo retórico. El estudioso italiano parte de la

¹ Pueden consultarse con provecho los trabajos de Nelson Osorio (1981), Mirko Lauer (2001) y Marta Ortiz Canseco (2013) para tener una idea del carácter ecléctico y heterogéneo de nuestra vanguardia, que muchas veces no supo salir o eludir el peso de la tradición.

noción de «hecho retórico» propuesta por Tomás Albaladejo, en su libro *Retórica*. Es conveniente revisar primero el aporte de Albaladejo. En vista de que ambas categorías se vinculan, este procedimiento no implica una digresión innecesaria; por el contrario, es sumamente pertinente y servirá de base para el comentario de los postulados de Arduini.

El «hecho retórico» (Albaladejo, 1988: 43-64) es una categoría que describe el funcionamiento y la organización del circuito comunicativo en el que está inscrito el texto retórico. Se trata de una dimensión constantemente actualizada; una circunstancia real y dinámica. Con esta categoría Albaladejo va más allá de la pura inmanencia, hacia una esfera más compleja; en la cual es posible una comprensión del texto vinculado a otros fenómenos que determinan, de diversas maneras, su composición. Albaladejo define esta categoría del siguiente modo: «El hecho retórico es el fenómeno comunicativo en el que el orador construye un texto de clase oratoria y lo presenta al destinatario con la finalidad de influir en él persuadiéndolo de algo» (47-48). De esta definición es necesario detenernos en los términos «comunicativo», «construye», «texto» e «influir». Cada uno de estos comprende un espacio definido. Desde los postulados de Aristóteles, somos conscientes de que el lenguaje es una actividad social, por lo tanto, tiende a la comunicación — aunque muchas veces esta no se realice—. En ese sentido, el texto retórico está inscrito en un espacio-tiempo definido; no solo en su construcción por parte del emisor, sino también en su decodificación por parte del receptor. En otras palabras, todo texto retórico está inscrito en el circuito comunicativo; dentro de un sistema en el cual la unión del emisor, el mensaje y el receptor configuran el pilar de cualquier comprensión del mismo. Además, de esta

definición se infiere que el texto siempre está situado en unas coordenadas espacio temporales específicas, sea tanto en su codificación como en su decodificación.

En su énfasis por restablecer a la retórica como una de las ciencias del lenguaje más importantes, Arduini elabora la noción de Campo retórico. Partiendo de muchas de las propuestas de Albaladejo, el lingüista italiano define esta categoría de la siguiente manera:

[El campo retórico es el] depósito de los medios antropológico-expresivos universales y ligados a una cultura que da forma al lenguaje. Se trata de un territorio en el que se han formado en el curso de la historia las vías expresivas modelando rasgos antropológicos universales en rasgos específicos culturales. Una lengua, pues, vive sólo en el interior de un campo retórico que recorta de ella el perfil haciendo pertinentes ciertos elementos y descartando otros. [En este sentido,] el campo retórico traduce el referente en términos comunicativos, lo hace legible y con ello visible. No tenemos experiencia de la realidad sino a través de este filtro constituido por el campo retórico, a través de este nos relacionamos o entramos en conflicto con los demás (2000: 62-71).

Si bien la definición propuesta por Arduini es clara, no está de más el comentario de la misma. El campo retórico es, básicamente, el depósito de posibilidades lingüístico-culturales, que permiten la comprensión de un texto determinado en un espacio y tiempo específicos. No se trata solo de un conjunto de actitudes y significados definidos, sino de posibilidades vivas, dinámicas, sensibles al cambio. A través del campo retórico se establece la relación entre lo universal y lo particular, así como también lo humano y lo cultural. En esta definición se brinda, por ende, una descripción de nuestra comprensión del mundo. El campo retórico define nuestra mirada hacia él. Cualquier acercamiento a este se encuentra ya circunscrito en la esfera del campo retórico. La realidad misma es una relación filtrada por estos universos de sentido. Por otro lado, esta categoría permite una explicación que vincula

términos, a veces, alejados como tradición, géneros, historia literaria, crítica, Historia, Sociedad, Pensamiento, entre otros. El texto se encuentra situado y atravesado por todas estas determinaciones. Es imposible un análisis cabal de cualquier texto sin la revisión de todos aquellos componentes que constituyen su historia. El texto literario *surge en la historia y se desplaza en ella*. Va sumando significados, nuevos sentidos aparecen, su lectura se modifica, su valor para los lectores es otro.

De esta manera es necesario para nuestros objetivos analizar la recepción crítica de la poesía de Xavier Abril, especialmente a aquella que concierne a su libro *Descubrimiento del alba*. La pregunta de base que orienta este primer capítulo puede formularse de la siguiente manera: ¿cómo ha leído la crítica literaria la poesía de Xavier Abril? Para nuestra investigación es muy importante reconocer los parámetros desde donde se lee y se comenta la obra de Xavier Abril. Nuestra búsqueda se dirige hacia la comprensión de los supuestos e inquietudes que han definido en nuestro medio literario la recepción del discurso poético del autor de *Descubrimiento del alba*.

1.2. ¿Un autor inclasificable?: una hipótesis de lectura

Abril, y los pocos pedazos de su imagen oscilante que habita en sus libros, exigen una revaloración *estética* de su quehacer y su praxis poética. Estética y también política. La obra del poeta peruano se encuentra atrapada en esta encrucijada, no sólo por las opciones que el poeta asumió en vida, no sólo por las posibilidades de escritura que actualizó, no sólo porque él mismo fue consciente, de algún modo, de este proceso, sino por la forma cómo ha sido leída (y digerida) para formar parte de nuestra tradición literaria. Si la crítica es

y ha sido un ejercicio de lectura, este transporta la semilla de la contradicción, la polémica entre lo personal y lo colectivo, entre la ética y la política, entre el goce estético y la función social. El desgarramiento del poeta moderno² se ha manifestado, también, en la lógica binaria de los estudios literarios peruanos.

La praxis de un escritor, su performance vital, ha sido un “documento” valioso para diseñarlo e incluirlo dentro de lo que se conoce como la Historia de la Literatura Peruana. Esta historia es una novela, mejor dicho, se ha pensado como una novela, con personajes, acciones truculentas y desenlaces inesperados. La fabricación de héroes culturales y sus respectivas casillas ha sido la labor que ha desempeñado la crítica literaria. Tiene como base la oposición entre lo que permanece adentro y lo que se difumina afuera. En otras palabras, la distinción entre el espacio de lo íntimo y el espacio de lo público ha sido uno de los principales procedimientos hermenéuticos para incorporar su obra dentro de la tradición literaria peruana. De alguna manera, al considerar el tipo de lectura que ha ejercido la crítica literaria, nos enfrentamos al debate entre la poesía pura y la poesía social. Aunque surgió a mediados de la primera parte del siglo XX, este debate no ha quedado zanjado, persiste a un nivel mucho más sofisticado, y es heredero, hasta donde puede percibirse, de conflictos más antiguos y complejos, que se hunden en una historia fragmentaria, funesta y, a veces, espeluznante. La independencia y autonomía de la escritura artística, que se ha elogiado desde la publicación de *Colónida*, en 1916, no ha encontrado su propia historia —aún por diseñarse—. Los

² Para Octavio Paz, dos han sido las aristas que ha diseñado la poesía moderna para el cuestionamiento de su sociedad y su tiempo: el religioso y el político. El discurrir de la poesía moderna ha transitado por esas dos opciones, una poesía militante, que apostaba por la revolución, o una poesía de los orígenes, que buscaba en el tiempo cíclico, lo sagrado y el encuentro con la unidad cósmica, su propia identidad (Cf. Paz, 2008).

intentos de construir una historia literaria han devenido en historias de la cultura (Sánchez) o en miradas, que a partir de la discusión política del momento, han escogido de antemano qué debía leerse y qué no (Riva-Agüero, Mariátegui y Cornejo Polar³).

La única solución real a ambos problemas, la disyunción esencial de la praxis poética (individual y social, estética y política) y la generación de una narrativa histórica para la poesía, es la paradoja.

Tal vez, ha llegado el momento de repensar qué significa una historia literaria y cómo entender el fenómeno estético, que muchas veces es político y a-político (en tanto no manifiesta abiertamente una posición de partido) al mismo tiempo, en simultáneo.

Gran parte de los supuestos de la crítica carecen de una base sólida. No se puede analizar la obra sólo por su posición dentro del universo ideológico. Este procedimiento es (o lo ha sido hasta hace poco) el punto neurálgico, el pilar maestro, de nuestra crítica literaria, respecto a la poesía. El poeta y la producción poética *son* en tanto participan de un debate y ocupan una posición respecto a la política. La lírica moderna peruana forma también parte, aunque de manera negativa la mayoría de veces, de esa historia literaria llena de héroes, accidentes, complots y confabulaciones. No es extraño que, en 1982, Mirko Lauer se preguntara, en una charla entre colegas, «cuál es el sentido de, primero, utilizar este parámetro de la peruanidad para el caso de la poesía, y segundo, cuál sería el sentido de utilizar este parámetro de peruanidad para

³ El libro de Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, es un buen ejemplo de lo que decimos. Aunque reconocemos que es un libro valioso y, por momentos, inmenso, que aporta comentarios agudos sobre algunos aspectos de nuestra historia literaria (p.e. la lúcida lectura de Ricardo Palma y el Romanticismo peruano), a veces el afán sociológico del autor va en desmedro de fenómenos literarios ajenos al indigenismo y a los procesos de la modernización que él describe (Cf. Cornejo Polar, 1989).

expulsar de la tradición literaria a todo el paquete literario que lo precede» (Cornejo Polar, 1982: 53). Lauer en esta frase revela uno de los temas de agenda más importantes y sugerentes de la crítica literaria en el siglo XX: la identidad nacional es una identidad textual. El texto dice nuestra verdad, dice lo que somos, nuestro pasado y nuestro destino aparecen trazados en las pocas líneas de un poema o en la delirante extensión de una novela. La crítica, que se ha encomendado a sí misma el trabajo de estudiar la literatura, tiene sus propias tradiciones (y —lo que no deja de ser cierto— ha cometido sus propias traiciones). La revisión crítica de un poeta que ha sido casi expectorado de nuestra historia literaria merece que consideremos estos problemas como tarea previa. Cualquier lectura de un estado de la cuestión supone, de manera tácita, la adopción de una manera de comprender la literatura, su rechazo, su cuestionamiento, su crítica y su silenciamiento; actualiza y reniega de todo aquello que se ha hecho antes. Cada lectura es un nuevo comienzo.

Abril es un autor in-clasificable, por más que existen ciertos tópicos formales y temáticos predominantes en algunos periodos de su escritura. Abril forma parte de la historia de la vanguardia poética en el Perú; una historia breve pero decisiva, cuyas características han marcado el devenir de la poesía moderna en nuestro país. Lauer sostiene al respecto que la vanguardia, en el caso peruano, significó la confluencia de diversas vertientes poéticas, además de una abierta oposición contra el hispanismo, forma estética predilecta de la oligarquía peruana, en ese entonces (1982; 2001). La lectura ideológica de la vanguardia que realiza Lauer muestra cómo existió un momento de nuestra historia literaria donde las búsquedas estéticas adquirieron un cariz político

manifiesto. Abril forma parte de este proceso; incluso, ha sido antologado en la selección de poesía vanguardista que el mismo Lauer preparó (1982; 2001). En Abril confluyen, como en un número importante de escritores vanguardistas, lo estético y lo político. Su escritura cuestiona el maniqueísmo entre lo puro y lo comprometido.

El eclecticismo de Abril es una de las principales complicaciones que afronta la crítica al acercarse a su obra. Cuando la crítica intenta *deshacerse* de este autor «menor» invoca a fuerzas superiores que justifiquen su procedimiento. Una de las maneras más fáciles y efectivas de orientar su lectura ha sido la clasificación de autores por períodos, movimientos y escuelas. Lo que no deja de ser paradójico pues es la misma crítica la que, desde Riva-Agüero⁴, desconfía de la verosimilitud y consistencia de estas agrupaciones, en una realidad tan convulsionada como la nuestra. Agrupar a un autor en un espacio determinado resolvía muchos problemas al mismo tiempo: disolvía una presencia incómoda (que a la larga podía convertirse en una traba para la lectura que quería proponerse), justificaba el quehacer de la crítica (ya que ofrecía la posibilidad de pensarse a sí misma como eficiente y oficiosa, y proyectar esa imagen impoluta en la dimensión de lo público) y generaba el espacio necesario para sus propias discusiones, la agenda que concentraba sus verdaderos intereses. Una escritura, por momentos, *híbrida* como la de Abril ponía en serios aprietos este tipo de procedimientos. El artificio poético de Abril, crisol de experiencias y lecturas diversas, no cabe dentro de una mirada que se pregunta, ante todo, sobre la identidad del poeta y

⁴ La desconfianza de Riva-Agüero acerca de la existencia del Realismo y el Modernismo peruanos es un dato paradójico, dado el mayor peso que tenía lo político sobre lo estético en su lectura.

de su escritura, y, al mismo tiempo, intenta resolver el conflicto de una identidad nacional fracturada.

El problema principal radica en que el acercamiento a la obra poética de Xavier Abril ha estado lastrado por una preocupación inmanente a nuestra crítica: la pertenencia a algún movimiento. Abril es sólo una manifestación más de la imposible aprehensión total del objeto estético. Su obra es un exceso o acaso un residuo. Un resto que es imposible de ser asimilado totalmente. Su producción revela diversos intereses y proyectos de escritura en simultáneo. Esta preocupación —que responde antes que nada por la identidad de su escritura y su caracterización como héroe cultural— ha impedido comprender que Abril no sólo es un caso singular sino que delata el olvido de una serie de autores y tradiciones que poseen una lógica propia y mantienen relaciones (no siempre amistosas) con nuestro canon literario. Tradiciones poéticas que exigen una historia propia.

1.3. ¿Surrealista o puro?: epígonos y orígenes de un debate⁵

El eximio poeta Carlos López Degregori ha publicado recientemente un breve y brillante artículo sobre los poemas en prosa de Xavier Abril; se centra sólo en sus dos primeros libros, *Hollywood* y *Difícil trabajo*, no obstante dedica algunas líneas al conjunto de su obra poética y, dentro de ella, a *Descubrimiento del alba*. Lo primero que reconoce López Degregori es el «estigma de la oblicuidad» (2010: 53) que persigue y preside la lectura de los poemas de Abril. Para López Degregori, esta poesía posee un alto nivel artístico, sin embargo, ocupa un lugar marginal dentro de nuestra tradición. No sólo existen pocas

⁵ De ahora en adelante, a menos que se diga lo contrario, todos los subrayados son nuestros.

(poquísimas) reediciones de sus libros, sino su presencia dentro de la narrativa histórica de la literatura peruana es casi nula. Sin embargo, aun cuando su preocupación e interés resultan legítimos, López Degregori vuelve a caer en uno de los tópicos más recurrentes de esa misma crítica que cuestiona. Al abordar la obra poética de Abril vuelve a incidir en la identidad de su escritura; para él, esta puede dividirse en dos periodos: uno marcado por el surrealismo y el cine y otro que se caracteriza por el retorno a las «formas clásicas de la poesía española y la pureza de Mallarmé» (2010: 56). Cuando describe el primer periodo de la poesía de Abril, López Degregori afirma que:

El primer ciclo de la poesía de Abril es surrealista en esta doble dirección [como técnica y como actitud]. Fue el surrealismo el que le entregó la llave para abrir las corrientes del sueño y del inconsciente y desarrollar una escritura que supo librarse de las trampas del automatismo puro, a pesar de que podemos considerar a Xavier Abril y a César Moro como las dos únicas voces verdaderamente surrealistas en la poesía peruana [...] Por otro lado, el surrealismo como actitud le entregó un fervor heterodoxo y libertario que lo conduciría, a su vuelta al Perú en 1928, a la identificación con la revolución y las ideas de Mariátegui (2010: 55).

Esta descripción no es falsa. Esta descripción se sustenta en una textualidad manifiesta que permite demostrarla. Lo que interesa saber es cómo estas afirmaciones poseen una historia dentro de la reflexión sobre la poesía de nuestro autor, cómo responden a un debate más profundo y antiguo, que se origina en la década del treinta. En estos últimos años se han publicado una serie de trabajos que inciden en la siguiente «demostración»: Xavier Abril es surrealista, no se equivoque nadie. La propuesta de lectura de López Degregori posee compañeros de ruta. Por ejemplo, en el caso de la narrativa de Abril, Christian Elguera propone darle prioridad, dentro de la vanguardia, al surrealismo ya que, en su caso, *El autómeta* «es uno de los ejemplares [de esta corriente] más íntegros tanto estética como ideológicamente» (Elguera,

2009)⁶. ¿Qué tienen en común ambas propuestas? Piensan el surrealismo como un subconjunto de la vanguardia, tal vez como su punto más alto, estéticamente hablando. López Degregori debate, de manera tácita, con otra propuesta de lectura, la de Mirko Lauer, aquella que observa la vanguardia desde una perspectiva ideológica. López Degregori dice implícitamente: el surrealismo forma parte de la vanguardia; el surrealismo es, de alguna manera, vanguardia.

Esta lectura tiene la ventaja de centrarse en las formas estéticas que asumió el poeta y, además, se aleja de la disputa política y social. La división de López Degregori, si bien es clara, omite un detalle crucial: en la misma época que señala como el periodo surrealista de Abril, que tiene como culminación y punto de quiebre *Descubrimiento del alba* (publicado en 1937), el poeta se encontraba esbozando otro tipo de modalidad de escritura: la social y políticamente comprometida (Cf. Canosa Ortega, 2006)⁷. Entonces, ¿cuál es la necesidad de buscar el tipo de escritura predominante o distintiva de Xavier Abril? ¿A qué se debe que comentaristas tan lúcidos como Carlos López Degregori y Christian Elguera le dediquen un porcentaje importante de sus investigaciones a definir cuál era la escritura de Abril, en tal o cual periodo?

⁶ Para tener una opinión distinta a la de Elguera —Xavier Abril como narrador vanguardista, antes que surrealista— Cf. el texto de Jorge Valenzuela Garcés «Xavier Abril y la experiencia de la vanguardia en *El autómata y otros relatos*» (2008).

⁷ El artículo se encontraba originalmente como presentación del libro póstumo de Xavier Abril *Poesía inédita (1921-1976)* (1994). La autora, quien tuvo contacto con el poeta peruano, sostiene, por ejemplo, que entre 1933 y 1937 Abril escribía también su único poemario de explícito corte político, *Declaración en nuestros días*. Además, una lectura atenta de *Poesía inédita*, publicado póstumamente, muestra que ese no es el único caso. Encontramos series de poemas que traicionan la distinción de López Degregori. Esta pluralidad es una marca de la escritura del primer momento poético de Xavier Abril. Con el paso de los años su escritura se volverá más parca y la multiplicidad de propuestas devendrá en un gusto por lo clásico. En otras palabras, si reconocemos momentos en su poesía, habría que considerar, también, no sólo los textos publicados, sino también los póstumos que se conversan y, en lo posible, los vieron la luz en revistas.

Más adelante, en el comentario sobre el poemario que nos interesa, *Descubrimiento del alba*, López Degregori sostiene que este es el libro definitivo de Abril, que existe un consenso en la crítica respecto a este punto. Señala, también, que este libro supone la asimilación de la experimentación vanguardista más un completo dominio de sus facultades poéticas; en otras palabras, *Descubrimiento del alba* es un libro de madurez poética:

Después de este *difícil trabajo* de aprendizaje y experimentación, Abril arriba a un estado cualitativamente superior. Se trata del libro *Descubrimiento del alba*, aparecido en 1937. Hay consenso en señalar que este volumen es el punto más alto de su obra. *Los hallazgos vanguardistas han sido decantados, interiorizados o purificados, como decía Eielson, para alcanzar una honda revelación existencial; el tumulto del exterior se asordina y la poesía se sume en los vastos abismos interiores o en el cuerpo de la mujer amada*. Ellos, a su vez, son el *alba* y la escritura, concebida como agonía y exigencia, es el camino para *descubrirlos* (2010: 56).

El comentarista cae nuevamente en otro tópico común a la crítica en torno a Abril: el uso de la metáfora espacial exterior-interior. Para este autor, el desarrollo poético de Xavier Abril se da por un paso de la esfera pública a la privada. ¿Es una coincidencia que dichos tópicos, la necesidad de vincular la obra del poeta a alguna escuela específica o el uso de una metáfora que distingue entre lo público y lo privado, lo exterior y lo interior, surjan en uno de los últimos, sino el último, trabajos que intenta, explícitamente, devolver al canon a Xavier Abril?

En el 2004, Marco Thomas Bosshard presentó un artículo, «Virilidad y vanguardia. Construcciones de identidades masculinas y representaciones de lo femenino en Hidalgo, Abril, Adán, Varallanos y Churata», para las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana de ese año. Esta investigación sirve para medir el acontecimiento editorial que significó la publicación de la

antología de la poesía vanguardista peruana y los *9 libros vanguardistas* (2001) de Mirko Lauer. Este hecho capital no sólo da cuenta de cómo se lee a Abril. A partir de este momento se da un giro en la hermenéutica de su obra. Los poetas con los que se relaciona ya no son Westphalen y Moro —representantes ilustres del surrealismo peruano y latinoamericano—, sino un grupo de poetas pertenecientes a otro periodo. Lauer y su lectura ideológica de la vanguardia consiguió interesar a la crítica sobre ese periodo y transformó a Xavier Abril de surrealista en vanguardista. La lectura de Bosshard hace hincapié en las relaciones entre futurismo y surrealismo; para el comentarista, con Abril se un cambio importante en las imágenes de género:

Empiezan a difundirse las jerarquías entre los sexos *en el vanguardismo literario peruano con la recepción del surrealismo*, corriente que destaca más por su erotismo que por su chauvinismo. Se efectúa en la poesía de Xavier Abril —como es sabido, *el primer poeta peruano que tuvo contacto directo con el grupo alrededor de Breton*— una especie de *reactualización de los tópicos futuristas bajo el paradigma del surrealismo* (2005:174).

La lectura de Bosshard señala las relaciones entre vanguardia (futurismo en este caso) y surrealismo. La distinción entre ambos periodos parece indicar una lectura detenida y la asunción de los postulados de Lauer. En este caso, salta a la vista que el surrealismo no es un subconjunto de la vanguardia. Existe una diferencia, sino radical, por lo menos importante: «[el surrealismo] destaca más por su erotismo que por su chauvinismo». Mejor dicho, si la vanguardia se encuentra dentro del espacio urbano y exterior, el surrealismo se orienta hacia el cuerpo y el mundo interior de las sensaciones. Además, para legitimar la lectura de Abril se afirma, lo que es sabido por todos, que es el primer poeta en tener una experiencia directa del surrealismo francés.

El silencio está en el aire. El silenciamiento de la poesía de Abril debería ser un tópico de lectura: ¿cómo un poeta desaparece de escena durante aproximadamente treinta años? Salvo pocas excepciones, 1971 es el último año donde se realiza un homenaje explícito de la obra poética de Xavier Abril. Los números nueve y diez de la revista *Creación y crítica* brindan un homenaje merecido al escritor. De esta entrega, el ensayo de Antonio Melis es uno de los más sugerentes aportes que se han escrito sobre su obra. Melis —con una lectura muy fina de la lírica del poeta peruano— explora las posibilidades de su escritura e intenta bosquejar la génesis de su poetizar. Para él, también es importante demostrar *quién es Xavier Abril* y cuál es el carácter principal de su escritura. Acá surge un componente que no aparece en las otras dos lecturas revisadas (escritas en la última década, con treinta años de diferencia, aproximadamente): la presencia de lo puro. Melis es uno de los últimos críticos en trabajar, aunque de manera implícita, esta noción. Lo puro, opuesto a lo social, era el mecanismo mediante el cual la crítica resolvía el conflicto entre lo externo y lo interno de la praxis poética. Este debate parece haberse agotado en este periodo, cuando el paradigma de la poesía coloquial adquiría una radicalidad, hasta ese momento desconocida, con experiencias poéticas como la de Hora Zero. Este debate era la expresión de la disputa entre lo político-social (ideológico) y lo artístico-poético (estético) al nivel de la crítica. Es decir, formaba parte de las estrategias de lectura de la crítica y no sólo de los mecanismos de producción poética, que para ese entonces habían superado esta disyuntiva, por medio de la radicalización de la oralidad, lo coloquial y el versículo, herencia de la poesía inglesa.

Por estos años, lo que cambia definitivamente es la sensibilidad y los gustos de lo considerado «poético». Melis es, tal vez, uno de los últimos críticos que se plantea el problema de la autenticidad poética de Abril desde la contraposición entre lo puro y lo surrealista. Para Melis, la poesía de *Descubrimiento del alba* significó la apropiación de una retórica y una técnica vanguardista, la creación de una voz poética propia; además, vanguardia y surrealismo parecen ser homónimos en su lectura:

...La obra maestra de Abril, *Descubrimiento del alba* (1937), donde los elementos de escuela o de grupo están enteramente consumados y reabsorbidos en el interior de un mundo poético fuertemente individual [...] Los mismos elementos oníricos, que prosiguen los aspectos de la producción poética anterior, dan vida a una imagen estática en un poema como “Silencio de Jazmín”, en que la experiencia del superrealismo no desemboca en la acumulación inorgánica de datos del subconsciente, sino que es asimilada orgánicamente en el contexto de esta búsqueda de esencialidad expresiva y cognoscitiva (1971: 6-7).

Melis reincide en la distinción entre espacios. El viaje poético de Abril ha culminado en “el interior de un mundo poético fuertemente individual”. Interior, mundo poético, individual parecen hacer referencia a lo mismo: la originalidad artística del vate. Es decir, por oposición, antes estas características no habían sido desarrolladas en su escritura. Sólo con la llegada a este punto, Abril se ha convertido en un verdadero poeta y su voz ha alcanzado la autenticidad. En el caso de *Descubrimiento del alba* vemos cómo, en esta línea hermenéutica, existe una suerte de consenso en admitir que se trata de su obra más lograda, ya que es el resultado de una asimilación previa de los movimientos de vanguardia. La importancia de la obra radica en ser la culminación de un momento valorado de manera negativa, por los pocos (¿y pobres?) logros poéticos. Los movimientos de vanguardia son percibidos como un proceso de transición; su valor radica en ser el vínculo que va de la adolescencia a la

madurez. Desde una mirada «esteticista», no existe valor alguno en la praxis poética de la vanguardia, salvo algunas experiencias notables desde un inicio, como las de Adán, Moro o Westphalen.

Los orígenes del debate entre lo puro y lo surrealista en la escritura de Xavier Abril se remontan a las décadas del treinta al cincuenta. Como hemos visto, este debate significó la depuración de cualquier elemento político en su poesía. La madurez poética fue entendida como la decantación de toda influencia vanguardista. En 1954, en su hermoso y muy informado libro, *La poesía postmodernista peruana*, Luis Monguió traza las directrices de lo que denomina poesía pura; en su definición, esta nomenclatura hace referencia a «la poesía peruana que, en el segundo cuarto de nuestro siglo, no muestra intenciones tan obviamente instrumentales como la poesía nativista o las de la poesía social antes descritas» (Monguió, 1954: 150). A continuación, el crítico español sostiene que «sirve aquí para agrupar la obra de aquellos poetas peruanos contemporáneos que [...] 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 la acción» (1954: 150)⁸. La «visión poética personal» es concebida como sinónimo de lo puro. A diferencia de lo instrumental que forma parte de lo no puro, en este caso la poesía nativista y social.

El capítulo donde Monguió define la poesía pura le debe mucho a la lectura de Estuardo Núñez; el célebre crítico peruano había escrito, dieciséis años antes, un volumen donde bosquejó la primera mirada global de la poesía

⁸ La expresión «a priori» está subraya en el texto original.

peruana hasta ese momento. Núñez centró su atención en definir las tendencias principales de la poesía y ofreció una serie de lecturas sobre diversos autores y poemarios de nuestra recién formada tradición poética. Como veremos, a Estuardo Núñez le debemos el origen y los primeros trazos de esta polémica; es él quien distingue entre surrealismo y purismo, con un claro afán historicista y, también, como una estrategia para erradicar las actitudes «políticas» del surrealismo, en un claro intento de definir y defender la autonomía de la experiencia poética.

La lectura de Monguió sobre la primera parte de la obra de Abril se basa en el ensayo de Emilio Adolfo Westphalen, publicado en 1935. Confía, coincide y continúa con sus postulados. Reconoce, en ese sentido, la importancia del surrealismo en la primera parte de su obra. Este periodo, lo considera Monguió, previo a la publicación de *Descubrimiento del alba*. Al igual que Melis o López Degregori, el crítico español sostiene que con este libro se consigue una asimilación completa de los recursos surrealistas y de la escritura vanguardista. Para Monguió, los poemas de este libro son puros pero con un explícito matiz surrealista:

Aunque en su siguiente libro de poemas, *Descubrimiento del alba* (1937), reitera que “poesía es a condición de olvido” —lo que parece una insistencia en las tesis superrealistas de la poesía como **débâcle** de la inteligencia y de la lógica—, los poemas contenidos en el libro *parecen cimentados, más que en el olvido y en lo irracional, en el recuerdo que se elabora en una re-creación emotiva o intelectual del poeta [...]* Y así por un camino de nueva geometría, por un retorno al control consciente de la expresión de sus emociones, ha marchado Xavier Abril hasta una readquisición de las formas métricas tradicionales, a las que, sin embargo, añade los recursos imagísticos, las cópulas de imágenes subterráneamente relacionadas, los cortocircuitos de paso o salto de la realidad en torno a una realidad psíquica y viceversa, aprendidos en sus *experimentaciones superrealistas* (1954: 159-160)⁹

⁹ La palabra «débâcle» aparece subraya en el texto original.

La lectura de Monguió no se queda en *Descubrimiento del alba*, delinea el curso de una escritura que se está transformando continuamente. Aun marcadas por el uso de formas clásicas, las profundidades de esta escritura mantienen componentes de una experiencia surrealista previa. En ese sentido, no puede hablarse de una culminación del ciclo poético de Abril sólo a partir de la eficacia estilística o de la decantación del influjo surrealista–vanguardista de este libro, hay que considerar también las líneas discursivas que desarrolla esta escritura, todavía más cuando se trata de una, que como hemos reconocido, posee una tendencia hacia la pluralidad de las expresiones poéticas.

En esta línea hermenéutica participa también Jorge Eduardo Eielson, con un ensayo publicado en la valiosa antología, *La poesía contemporánea del Perú*, que preparó junto a Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren y que había de publicarse en 1946. Esta breve nota incide de nuevo sobre los tópicos que hemos venido desarrollando: la importancia de *Descubrimiento del alba*, como culminación de una escritura poética, y la creación de una poesía auténtica, posterior a la experiencia surrealista–vanguardista. Para Eielson, la poesía de Abril es pura aunque posee ciertos rasgos surrealistas:

Abril realiza en su poesía lo que podría llamarse la cura de la razón. *La purifica, mide y pesa sus elementos, extrae de ellos las últimas líneas, las esenciales de acuerdo con la concepción valeryana de la forma y el fondo [...] Me refiero aquí a los poemas de Descubrimiento del alba. Si el arte como revelación que es ha de ser siempre superficial —de acuerdo con una concepción filosófica romántica— no encuentro escritos más bellos y profundos que éstos donde al lado de la más alta poesía, la enunciación alcanza toda la dignidad, hondamente meditada y comprendida por el autor, de los clásicos del idioma [...] La poesía representativa de Xavier Abril —no en sus últimos poemas publicados en diarios y revistas, en los que se advierte una vuelta a la estrofa castellana— contrariamente a la de Martín Adán, es de afluencia, de ensueño y entrega total, dentro de un apaciguado y tenue contorno surrealista (1946: 104).*

Ese «tenue contorno surrealista» constituye la «poesía representativa» de Abril. Existe, sin embargo, un rasgo que distingue el comentario de Eielson: la comparación con los «clásicos del idioma». El interés por remarcar en qué se parece a estos —y en asumir que no es la «vuelta a la estrofa castellana» lo que lo vincula a esa tradición— es una característica particular de esta lectura. Interesa enfatizar que todas estas observaciones, anteriores a 1971, se encuentran en un paradigma hermenéutico distinto al que surge en la primera década del siguiente siglo. Este paradigma posee las siguientes características: se preocupa por agrupar la poesía de Abril (aquella que considera valiosa y estéticamente lograda) a un movimiento específico, purismo con rasgos surrealistas; asume que *Descubrimiento del alba* es la expresión más alta de la poesía de Abril y que significó la decantación de toda una experiencia previa; concibe la experimentación vanguardista–surrealista del poeta peruano como parte de un proceso formativo de *interiorización* técnica, formal y temática, restándole, de alguna manera, importancia; diseña la metáfora que distingue entre la individualidad creadora (interior) y el espacio de lo público (exterior) y genera así un campo semántico donde lo ideológico y lo estético aparecen como opuestos y contradictorios; y, por último, no aparece el tema ideológico en la discusión sobre esta poesía, ya que el poeta ha interiorizado la técnica y el asunto poético y crea ahora desde un universo «personal», privado y auténtico. A estas características hay que agregarle la sugestiva comparación con los clásicos en lengua española que propone Eielson.

En este camino inverso toma forma una narrativa, una manera de leer la poesía de Abril, que ha resuelto la asimilación del poeta peruano vía la

anulación de un componente esencial a su obra: el aspecto subversivo y transgresor de su escritura, herencia del surrealismo que se le ha asignado. Por ese motivo, tanto en la lectura de Elguera como en la de López Degregori existe un afán por evidenciar las aristas del surrealismo y reinsertar, a partir de este movimiento, la escritura de Abril al canon literario peruano. El problema de esta estrategia es que vuelve a caer en algunos de los tópicos de la lectura anterior, la necesidad de pensar su poesía sólo a través un movimiento específico, cuando en realidad su escritura, por lo menos la que constituye el grueso de su obra, forma un entramado difuso y que vincula amplios sectores y modalidades discursivas, a veces, disimiles; esta «pluralidad» estética también implica una conciencia ideológica clara, es imposible pensar la poesía de Abril alejada de este componente, incluso, en nuestra opinión, su más alta cumbre poética, posee elementos que pueden leerse en esa clave. Esto no significa que no sea posible el análisis siguiendo estas coordenadas; ni tampoco que dicho análisis quede invalidado por no considerar este aspecto. Además, cabe remarcar que la narrativa de Abril ofrece mayores posibilidades a este tipo de acercamiento, como de manera segura y sólida lo ha demostrado Elguera (2009). La identidad poética de Xavier Abril posee un trasfondo ideológico. La reincidencia en esta preocupación no hace más que actualizar el debate entre lo interior y lo exterior, lo estético y lo político.

El principal responsable de este primer paradigma es el famoso crítico peruano Estuardo Núñez¹⁰; en su definición de poesía pura se encuentra el silencioso

¹⁰ Nuestras discrepancias con las ideas de Núñez no anula ni oscurece nuestra admiración y respeto por su obra. Somos de la opinión que su trabajo merece una revisión sesuda y, por lo menos, una serie de homenajes, para ponderar su exacto valor en nuestra tradición crítica. Una

origen de la polémica sobre el carácter surrealista o puro de la poesía de Abril. La propuesta de Núñez busca, de manera explícita, deslindarse de la poética surrealista, tal como la concibió el fundador y líder del movimiento, André Breton. La decisión de Núñez tuvo y tiene diferentes aristas. Por un lado, está el afán metodológico, la búsqueda de una categoría que permita elucidar toda una serie de fenómenos poéticos que de otra manera no podrían ser estudiados —y que sin duda superaban la estela del surrealismo—; a esto hay que agregarle que el panorama histórico, que se propuso este autor, sería imposible, si no agrupara las expresiones poéticas no indigenistas ni sociales.

Por otro lado, Núñez, en nuestra opinión, también se propuso asegurar la autonomía de la expresión artístico-poética. La fecha de publicación del libro, 1938, se enmarca en un periodo convulsionado previo a la Segunda Guerra Mundial, cuando el surrealismo realizó un acercamiento explícito y directo para vincularse con el partido comunista, en un intento de promover una verdadera revolución de la sociedad de su tiempo. Esta actitud atentaba contra la recién conseguida autonomía estética en el Perú. *Simbólicas* (1911), *Colónida* (1916) y *Trilce* (1922) habían colaborado en deslindar la praxis poética de la instrumentalización discursiva e ideológica a la que había estado sometida. La esfera estética se había separado de la política e inauguraba una dinámica propia que, aunque mantenía algunos vasos comunicantes, ya no dependía de ella; la autonomía estética quedaba fuertemente cuestionada por

vida dedicada a las humanidades y a los estudios literarios no puede, tampoco, quedar sumida en el olvido. Hay que erradicar esa costumbre de los homenajes póstumos. Cuando la obra de un intelectual o un trabajador de la palabra posee el valor necesario, para la comunidad que asiste a su aparición pública, hay que ser consecuentes con esa admiración. Esperar que los maestros, escritores, poetas o intelectuales se mueran es una muestra del poco aprecio que se tiene por las humanidades o, lo que es peor, de la mezquindad que reina en la comunidad letrada.

la actitud de los surrealistas, el carácter subversivo podía sostenerse en lo referido a la escritura poética, no en lo que respecta a la praxis política. Núñez percibió estas disyuntivas y optó, en nuestra opinión, por la que consideró la más sana: deslindar del surrealismo, transformarlo (a él y a su influencia) en una modalidad de escritura que, opuesta a las demás, resguardara la praxis poética individual y de carácter propiamente estético:

***Purismo** quiere decir así superación de todos [sic] límite impuesto por la realidad, sustracción a estímulos cotidianos, carencia de conexión intelectualista, el alejamiento de la preocupación conciente [sic], en busca constante y angustiada de las creaciones del inconsciente [...] Los poetas que se incluyen en este capítulo son **puristas** en la medida necesaria para coincidir con el nuevo enfoque que del fenómeno poético, dan las nuevas escuelas: la realidad es fea por definición y como la belleza no existe sino en lo que no es real, vuélvense entonces a ese reino interior donde las imágenes campean. Son éstas las mismas o parecidas palabras de Breton en su *Second Manifeste du Surréalisme*, que no por ser tendenciosamente sobrerrealista, deja de tener aplicación a todos los poetas nuevos que han asimilado y traspuesto la etapa simbolista o la impresionista. Rebasa evidentemente los límites de la caracterización de su escuela, cuando afirma Breton que esa poesía reposa “sobre la creencia en la realidad de ciertas asociaciones desdeñadas hasta la fecha, en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento. Y excede, porque estos caracteres se cumplen parcial o totalmente en poemas que no son sobrerrealistas (1938: 48-49, negritas nuestras).*

La definición de Núñez eliminó todo rasgo político del surrealismo, al generalizar su propuesta y al sumir en el mundo interior la praxis poética. No sólo la lógica militante, también la política en el sentido amplio —entendida como una teoría que propugna la manera adecuada de vivir en la polis con sus demás habitantes— había quedado suprimida. A partir de este momento «político» e «ideológico» se confunden y se oponen a todo aquello que es individual, personal, privado y, sobre todo, interior. La escritura había quedado *encerrada* en los abismos de la persona. Esta escisión ha marcado nuestro acercamiento al fenómeno poético casi todo el siglo veinte. Se omitió en esta definición que la poesía es también un inquirirse y que la realidad está hecha

de hilos y redes que conectan espacios imposibles: la individualidad no era / no es / no será jamás un límite seguro. La voluntad y la voz de los demás se confunden de manera misteriosa en cada uno de nuestros actos. El fenómeno poético no está exento de esta dimensión; ella misma se brinda como simultaneidad de deseos, fijaciones, desgarramientos, ideologías y formas culturales. Lo exterior y lo interior eran en realidad un solo fenómeno que no podía, no puede, fracturarse. La escritura poética es un péndulo que, a veces, lleva a lugares contradictorios. La escritura poética de Xavier Abril, explícitamente en *Descubrimiento del alba*, posee este carácter paradójico y, si bien es la suma y la síntesis final de un momento poético, como afirman la mayoría de sus críticos, no ha dimitido a su afán de pluralidad¹¹.

Núñez prosigue su exposición, cuando se detiene en la poesía de nuestro autor su valoración considera, como lo harán los críticos posteriores de esta línea hermenéutica, que *Descubrimiento del alba* es, hasta ese momento por lo menos, su libro definitivo. El surrealismo ha sido asimilado de manera inteligente y el poeta ha despertado a la autenticidad de la escritura propia:

En Descubrimiento del alba esos elementos sobrerrealistas parecen ya más asimilados y la originalidad del poeta aparece ya definitivamente estructurada [...] Su alejamiento de las experiencias europeas redundaba en la adquisición de propias y orgánicas voces. Surge un orden personal y un ritmo muy propio de sus poemas. Flota en ellos la cultura y la experiencia literaria de un gran espíritu. [...] Entre los versos de Descubrimiento del alba se acogen las muestras eternas de la lírica del Arcipreste de Hita, de Berceo, de San Juan de la Cruz. Y hasta se intenta una glosa tonal de la Elegía de Jorge Manrique, realizada con un acierto singular y con un sesgo muy armónico. Como que cierta coordinación de la última flor lírica con los primeros brotes clásicos de la

¹¹ Mi propuesta de lectura tiene como objetivo mostrar que en *Descubrimiento del alba* existe una tensión deliberada que convierte al poemario, en un segundo nivel, en una escritura que reflexiona sobre la escritura. Si bien al nivel del enunciado el yo poético se mueve dentro del universo representado en el poemario, donde se trabajan el tema de la ausencia de la amada, el cuerpo y el erotismo, existen momentos cruciales en los que se cuestiona e incluso se desconfía del estatus mismo de la escritura. Esta segunda lógica metatextual se da principalmente en el plano de la enunciación. El discurso poético se fractura y deja entrever una conciencia que se evalúa y se valora a sí misma como escritura. Esto se consigue a través de múltiples procedimientos como son la ambigüedad léxica y sintáctica (Cf. Gómez, 2012a).

poesía castellana, en *cierta lírica pura de los siglos XIII, XIV y XV* (1938: 75-76).

Al igual que Eielson, Núñez enfatiza su aprecio por la tradición española y considera este un factor clave para su valoración. No podemos afirmar con certeza que Eielson haya leído el trabajo de Núñez, lo que sí parece evidente es que existió entre ambos una sensibilidad similar, por lo menos afín. El ensayo de Eielson es mucho más cauto al distinguir entre tradición y formas tradicionales, cosa que no sucede con Núñez que sí evidencia un regusto por el uso de las estrofas castellanas. No sabemos a qué respondía esta opción estética. Por ahora sólo podemos especular, ya que en realidad es la arista de una investigación mayor. Lo cierto es que la lectura de Núñez, dentro de esta línea hermenéutica, había de canonizarse y convertirse, con el tiempo, en la hegemónica. El par poesía pura–surrealismo fue usado para generarle una identidad a ese desconocido trotamundos llamado Xavier Abril, quien quedó atrapado con su escritura en el frío universo de lo interior. Aunque cada autor interpreta y actualiza de manera distinta la propuesta de Núñez, mantiene el esquema general: la preocupación por la identidad de pertenencia a algún movimiento poético; la separación entre un espacio interior y otro exterior, que de modo implícito hace referencia a la oposición entre lo político–ideológico y lo estético; el desprecio estético implícito por la vanguardia, vista como un medio para la consecución final de una escritura verdadera y auténtica; y, el elogio prudente a la que se considera su mejor obra, *Descubrimiento del alba*. Esta lectura sucumbió ante el cambio de estéticas durante los años sesenta y setenta, al mismo tiempo que arrastraba toda la poesía de Abril hacia una injusta oscuridad.

Tácitamente la propuesta de Núñez era una glosa y una réplica a la manera cómo Emilio Adolfo Westphalen había leído la obra poética de Abril anterior a 1930, en un ensayo que se publicó como prólogo a *Difícil trabajo*, la antología personal que había preparado a partir de todo lo escrito en esos años. Para Westphalen era claro el carácter innovador de esta escritura y, si nos remitimos a la fecha de publicación (1935), fue el primero en valorar los libros previos a la obra maestra de Xavier Abril. Para el autor de *Las ínsulas extrañas* esta obra poseía altos valores estéticos y debía considerarse dentro de una nueva tradición, una tradición de carácter internacional y cosmopolita. A partir de un conocimiento de las tradiciones, de los autores y de las referencias concernientes a la poesía en boga —abrumador para su edad (¡tenía veinte años al escribir ese ensayo!)—, Westphalen brinda una imagen de la posición de avanzada que ocupó Abril dentro del conjunto de poetas de su tiempo. En su opinión, la búsqueda de una nueva expresión poética va de la mano con el uso del «método surrealista»:

Los ojos de Xavier Abril se abren con la ineludible significación del que ha batallado por siglos en atmósfera de mitología, más allá de la “noche oscura”. Todo es allí, por razón de una necesidad irretornable, videncia y palpo del misterio en su ser natural. Esto es: *la alucinación, la actitud poética espontánea de Xavier Abril*. [SIC] *Recuerda la manera de los iluminados, o sea, que pertenece a la magnífica categoría de los Rimbaud, Jarry, Ducasse, de los poetas alucinados* de los que, como observa T. S. Eliot, “saltan bruscamente en un mundo de sueño”, y les es ya imposible retornar a él [...] Tal vez, no sea necesario añadir que siguiendo el *método surrealista*, ha sido en gran parte escrito; es decir, siguiendo la línea que va “del sueño a la creación”, el más exigente y absorbente método (2006: 113 y 118)¹².

¹² El artículo de Westphalen aparece como prólogo en el segundo libro de Xavier Abril, *Difícil trabajo (antología) (1926-1930)* (1935). El ensayo de Westphalen fue escrito en 1931 y describe un periodo poético de Xavier Abril anterior, tal vez antes de 1930, pero fue publicado recién en 1935.

Es evidente que aquella tradición poética de los iluminados (Rimbaud, Jarry, Ducasse) hace referencia al santuario surrealista¹³. Es más, casi al terminar su ensayo, el mismo Westphalen refuerza esa impresión cuando menciona que, *Difícil trabajo* ha sido compuesto «siguiendo el método surrealista». Si vinculamos este ensayo con la tradición hermenéutica que se impuso veremos que existe una diferencia notable: para las lecturas siguientes la experimentación vanguardista y el «método surrealista» carecían de valor propio, sólo eran útiles para pensar la obra posterior de Abril, sus desarrollos siguientes. La propuesta hermenéutica de Westphalen se desenvuelve en el plano discursivo e intertextual; aunque realiza un cuestionamiento implícito de las estructuras sociales de la vida moderna, el peso de su argumentación incide en la valoración positiva de la expresión novedosa y en la descripción de una nueva estirpe de artistas. Además reitera la autonomía y la independencia del discurso poético, su capacidad transgresora de la lengua y de las convenciones estéticas. Westphalen cree en la escritura surrealista, en su capacidad de brindar nuevas posibilidades, sensaciones y efectos estéticos. Este aspecto será retomado por comentaristas recientes, como López Degregori y Elguera, los cuales hacen hincapié en mostrar cómo el surrealismo es no sólo una escritura sino una actitud vital, ética y política. Estos autores ya no establecen relaciones entre la poesía pura y el surrealismo; para ellos, existe un nuevo binomio que intentan resolver: las relaciones que existen entre surrealismo y vanguardia.

¹³ André Breton le dedicó breves ensayos a Alfred Jarry e Isidore Ducasse, el conde de Lautréamont, los que fueron luego publicados en su libro *Los pasos perdidos* (Cf. Breton, 1998: 37-50 y 59-62). También puede revisarse los manifiestos del surrealismo, donde Breton hace explícito su aprecio por estos surrealistas *avant la lettre* (Cf. Breton, 2009).

1.4. Vanguardista: ¿una lectura novedosa o una nueva polémica?

Una de las razones que explica el creciente interés por la obra de Xavier Abril es la encomiable labor de Mirko Lauer: su recuperación de la vanguardia poética, como un momento de la literatura peruana que puede leerse en clave ideológica. Esta lectura ya había sido esbozada en 1982, en su fascinante artículo «La poesía vanguardista en el Perú», pero sólo alcanzó su forma definitiva en el prólogo de su *Antología de la poesía vanguardista peruana* y en su espléndido libro de ensayos *Musa mecánica* (2003), ambos textos eran sólo las aristas mejor definidas de su tesis de doctorado.

Uno de los ejes de su planteamiento es la diferenciación entre el surrealismo y la vanguardia. A partir de esta distinción, Lauer elabora un objeto de estudio definido y rastrea cuáles son las principales tensiones que lo atraviesan. Como sostiene en el prólogo de *Musa mecánica*, su trabajo «sólo busca mostrar que al centro de la poesía vanguardista peruana hubo una intensa relación con las máquinas [inventos e innovaciones como el automóvil, el aeroplano o el cine que cimentaron materialmente una ‘reorientación cultural’], y la tecnología en que ellas se fundan, y una conciencia del avance de la ciencia física» (2003: 11). Lauer rehabilita una parte importante de nuestra historia literaria y, con ella, trae de vuelta a autores olvidados como Xavier Abril o Alberto Hidalgo. Después de casi de treinta años de silencio, Abril vuelve a ser reeditado. Sin embargo, su identidad es otra; ya no es un poeta puro ni uno surrealista. Su obra poética se recupera pero desde una óptica distinta: Abril renace como un poeta vanguardista. Esta opción obligó a considerar como valiosos precisamente aquellos libros que habían sido ignorados o que, en su momento, fueron considerados imperfectos. El análisis

de Lauer funda, en nuestra opinión, un nuevo paradigma hermenéutico, uno que reemplaza, o por lo menos intenta hacerlo, la desgastada interpretación de Núñez. La mirada de Lauer posee la ventaja de ampliar el corpus, en vez de cerrarlo, pero al mismo tiempo, como cualquier planteamiento, cubre una parte importante de la escritura poética de Abril. Este cambio de paradigma provocó que el interés de la investigación se reorganizara alrededor de tres libros: *Hollywood*, *Difícil trabajo* y *El autómeta*.

En una entrevista, ofrecida a mediados de mayo del 2002, Lauer afirma que el surrealismo no es vanguardismo. Esta distinción está sobre la base de toda su investigación acerca de la vanguardia peruana; para Lauer, esta tiene un periodo definido de catorce años aproximadamente y se caracteriza por la síntesis gruesa de diversas influencias estéticas (futurismo, ultraísmo, cubismo), unidas a la compleja relación con las nuevas tecnologías, lo que significó un acercamiento particular al proceso de modernización que se dio en nuestro país en la década del veinte, en el Oncenio de Leguía. Para él, en cambio, el surrealismo es un movimiento autónomo y distinto, en el caso peruano. Lauer enumera algunas de las razones que soportan esta distinción:

La visión de lo vanguardista es distinta de la visión de lo surrealista. Un surrealista es una persona que tiene una estética de la elaboración interior, una estética de la destrucción de las categorías establecidas. En contraposición, un vanguardista es un exteriorista por definición y es un hombre enamorado del orden establecido, sobre todo del nuevo orden establecido. Sus textos suenan completamente diferentes, sus búsquedas van por caminos irreconciliables: los vanguardistas no practican el amor loco, casi son indiferentes a las mujeres y a los hombres. Los vanguardistas no son cerebrales sino pretender ser meramente corazón y ojos, los vanguardistas no practican la escritura automática ni tienen el menor interés por André Breton. Más todavía, nuestros vanguardistas que están más cerca del ultraísmo español que del vanguardismo francés de Guillaume Apollinaire, en el cual podría discutirse una confluencia surrealista (2002: 146)

Rescatamos dos elementos que coinciden con lo que venimos diciendo: la reiteración de la metáfora que distingue entre un plano interior, personal, íntimo de otro exterior, social, público, e, implícitamente, y sólo respecto al caso de Xavier Abril, la necesidad de leer a un poeta en relación a una tendencia. Cuando se mira la vanguardia poética como un espacio discursivo, la propuesta de Lauer es muy útil, pero cuando, por el contrario, se desea abordar la obra de un poeta en específico su perspectiva sigue siendo reducida. ¿Cómo pensar una historia de la poesía en el Perú, si nos encontramos con un autor como Abril, cuya obra, parece, puede leerse en claves tan dispares como la de Estuardo Núñez o la de Mirko Lauer? ¿Acaso esta violenta contraposición no delata una escritura poética compleja que posee en su interior posibilidades hermenéuticas, aparentemente, contradictorias? ¿O será acaso que pensar la poesía a partir de la individualidad como límite último del quehacer poético es una estrategia errada? Lo cierto es que la propuesta de Lauer, en el caso de nuestro poeta, invierte la situación y los valores que regían su interpretación; Abril resurge de sus cenizas y desde la parte de su obra que fue más vapuleada. Además, esta lectura tiene el mérito de recuperar un porcentaje importante de su obra. A la larga, la propuesta de Lauer es el complemento de un paradigma anterior que dejó de ofrecer soluciones reales a la inserción de la obra poética de Abril dentro de nuestro canon literario. No obstante, Lauer continúa atrapado en una perspectiva que determina la obra a la corriente a la cual pertenece, incluso cuando esta es una sustancia compleja como nuestra vanguardia poética. Lauer coloca lo interior del lado surrealista, pero continúa con la oposición entre espacios. ¿Acaso no existe un acercamiento que no vuelva sobre esta estrategia discursiva? ¿Por qué este recurso está tan

arraigado en nuestra tradición crítica? Parece ser que la única manera de pensar la poesía de Xavier Abril se da mediante estas dos posibilidades: interno o externo, surrealista o vanguardista, puro o surrealista. Estas contraposiciones, por lo visto, arraigan en una misma matriz: una perspectiva de los discursos poéticos que tiene la imagen del creador como eje de su narrativa. Existe una preocupación por definir quién es el poeta, cuál es su drama personal, contra quién tiene que enfrentarse para asumir su verdadera vocación y cómo consigue la escritura que desea. Estos elementos configuran una imagen del poeta y la consagran como protagonista de su propia narrativa. No es suficiente ser un poeta, es necesario ser un héroe (cultural). Aunque todavía no nos es posible demostrar esta idea a cabalidad, creemos que la historia de la literatura peruana ha buscado, sobre todo, la producción de estos «personajes» literarios y ha consagrado no pocos esfuerzos a lograrlo.

La propuesta de Lauer no ha sido aceptada del todo, al contrario, ha suscitado, en algunos críticos, una abierta oposición. Tal es el caso de Luis Fernando Chueca, quien con la publicación de los dos volúmenes de *Poesía vanguardista peruana* (2009) discute implícita y explícitamente la hermenéutica de Lauer. Se trata de una discusión que se materializa no sólo a nivel textual, sino editorial. Los dos volúmenes de Chueca discuten silenciosamente con la antología de la poesía vanguardista y los *9 Libros vanguardistas* de Lauer. La edición de Chueca es una edición facsimilar, el trabajo del editor ha consistido en atrapar la experiencia del libro como objeto estético; mientras que en las ediciones que había preparado Lauer existe una clara consciencia —que tiene su contraparte en el presupuesto disponible— del libro como contenido y textualidad, de tal manera que no se preocupa por el espaciado ni por el

tamaño de la página, ni por la calidad del papel o el tamaño de la caja (los textos se encuentran uno detrás de otro, muchas veces se interrumpen los poemas al cambiar de página). Entre ambos trabajos existen claras diferencias, sin duda; las ediciones de Lauer están pensadas, *sobre todo*, para investigar; las de Chueca, en cambio, para percibir el trabajo editorial, tener la edición príncipe entre manos y *también* investigar. Esta preocupación por el nivel estético del discurso se materializa también en algunas afirmaciones claras, que permiten entrever la posición del crítico. En un momento del prólogo preparado para su edición, Chueca realiza el deslinde con la posición de Lauer:

Mirko Lauer —que excluye al surrealismo cuando se refiere a la vanguardia— propone que 1930 es el año final de nuestro vanguardismo poético. *Si se discrepa de su opción sobre el surrealismo, resulta más adecuada la cronología de Ricardo González Vigil, quien señala ese año como el último del “auge vanguardista” (2009:87).*

Esta decisión revela el criterio que se tuvo en la edición (el segundo volumen está dedicado a textos de raigambre o de claro parentesco surrealista¹⁴). La réplica de Chueca, en nuestra opinión, responde ante todo a una defensa de la dimensión estética del texto poético. De los nueve libros que publicó Lauer¹⁵, sólo tres han vuelto a aparecer en la edición facsimilar de Chueca: *El perfil de frente* de Juan Luis Velázquez, *Ande* de Alejandro Peralta y *Varios poemas a la misma distancia / Una esperanza y el mar* de Magda Portal. Alberto Hidalgo también aparece pero con un título distinto, *Descripción del cielo*. En el caso de Abril, la reedición facsimilar de *Hollywood* puede leerse como un embate a la

¹⁴ El segundo volumen trae la edición facsimilar de *Hollywood* de Xavier Abril junto a *Cinema de los sentidos puros* de Enrique Peña Barrenechea, *Abolición de la muerte* de Emilio Adolfo Westphalen y *La tortuga ecuestre* de César Moro.

¹⁵ *Química del espíritu* de Alberto Hidalgo; *El perfil de frente* de Juan Luis Velázquez; *Himnos del cielo y de los ferrocarriles* de Juan Parra del Riego; *Diánidas* de Juan José Lora; *Ande* de Alejandro Peralta; *Antipoemas* de Enrique Bustamante y Ballivián; *Varios poemas a la misma distancia / Una esperanza y el mar* de Magda Portal; *Cantos del arado y de las hélices* de César Alfredo Miró Quesada; y *Las barajas y los dados del alba* de Nicanor A. de la Fuente

tesis que sostiene Lauer. Mientras este afirma que el vanguardismo y el surrealismo, en el caso peruano, son dos conjuntos con reglas y propuestas diferentes, Chueca argumenta que esta división es arbitraria y que, en realidad, se trata de una relación de inclusión: el surrealismo es un subconjunto de la vanguardia. Esta última tesis es compartida por López Degregori. Cabe señalar que el principal problema de la hipótesis de Chueca es que no permite articular los dos primeros libros de Abril, *Hollywood* y *Difícil trabajo*, al resto de su obra. Menos aún da luces sobre la producción en simultáneo de propuestas disímiles.

La lectura de Chueca y compañía significa, en cierto modo, la actualización de la hermenéutica de Westphalen —el surrealismo como fenómeno estético (como escritura novedosa) y también vital— y, en algún grado, una vuelta a los criterios estéticos para definir la obra, al igual como lo hizo Núñez y toda la tradición de comentaristas que entroncan en él, pero sin abandonar ni negar la escritura surrealista. Chueca coincide con Lauer, cree verdaderamente que el surrealismo es una «estética de la elaboración interior» y, al mismo tiempo, una «estética de la destrucción de las categorías establecidas». Eso es lo que valora del movimiento. Asume la contradicción que implica insertar una poética de este tipo al interior de la vanguardia; en realidad, puede hacerlo, porque la mirada que tiene del surrealismo prioriza lo estético sobre lo vital, la escritura sobre la praxis. Chueca no se pregunta sobre los vínculos entre el surrealismo y la ideología política; las tensiones y fricciones, las fracturas y choques que se dan entre ambos es un tema que omite de su discusión. Esa mirada dócil del surrealismo olvida que desde un

inicio el movimiento se asumió beligerante, que ante todo fue una actitud vital y que, a su manera, fue una ética y una política, en simultáneo.

1.5. Resumen y balance final del capítulo

Hemos diseñado, en general, las dos tradiciones que dominan la exégesis de la obra de Xavier Abril. En primer lugar, hemos descrito la línea hermenéutica que se inicia con los postulados de Estuardo Núñez, quien —a partir de la negación y el reciclaje de algunos elementos del surrealismo— postula la noción de purismo o poesía pura, para el caso peruano, con el afán de mantener la autonomía estética de la producción poética y de obtener una categoría que le permita explicar los fenómenos literarios que se han ido dando. Con el surgimiento de esta categoría se inicia una serie de fenómenos que involucran un número importante de procedimientos analíticos y verdades consensuadas.

Esta línea hermenéutica dura aproximadamente treinta años; a comienzos de la década del setenta entra en crisis y desaparece del mapa literario, y con ella la poesía de Abril. Este primer paradigma se interesa por establecer vínculos entre la poesía del vate peruano y algún movimiento (Abril es un poeta puro, con rezagos surrealistas); considera que *Descubrimiento del alba* es su obra maestra; cree que el periodo vanguardista–surrealista del poeta fue sólo una etapa de transición, que no posee valor por sí sola; se estructura a partir de una metáfora que distingue entre lo interior y lo exterior, siendo el primero el espacio de lo verdaderamente poético; y, evita cualquier discusión de tipo ideológico sobre la poesía de Xavier Abril.

Con la notable excepción de *La rosa escrita* (1996), en el 2001 recién volverán a reeditarse algunos textos líricos de nuestro poeta; estos se

publicaron en la *Antología de la poesía vanguardista peruana* que preparó Mirko Lauer. Desde este momento, surge y se impone un nuevo paradigma que ilumina un sector de la obra poética de Abril, desconocido y negado hasta esa fecha. Abril reaparece en el ámbito de los estudios literarios como un poeta vanguardista. Ante el desgaste de la hermenéutica propuesta por Núñez, las investigaciones de Mirko Lauer contribuyeron a cimentar un nuevo paradigma. Sólo a partir de entonces los estudiosos vuelven a interesarse en la poesía de Xavier Abril. Sin embargo, es necesario recordar que el interés de Lauer no se centraba específicamente en la poesía de Abril, sino en el periodo vanguardista en general.

Cuando observamos los estudios de Lauer a partir de la preocupación por nuestro poeta surgen algunos elementos que asemejan la postura de Lauer a la de Núñez. Esta semejanza se da en dos procedimientos: el uso del binomio metafórico interior–exterior (donde el primero representa lo estético y el segundo lo ideológico) y la preocupación por explicar la poesía de Abril en referencia a un movimiento específico. Estas dos estrategias revelan que el giro que se ha producido posee elementos comunes y que, en el caso de Abril, se trata de una salida hacia el exterior, el territorio que no había sido del agrado de los primeros lectores del vate peruano. Estos procedimientos forman una constante en el caso de la escritura y la obra de Xavier Abril; antes que ser una descripción de su obra, los estudios se han empeñado en diseñar la identidad del poeta y de su escritura. La identidad de Xavier Abril ha sido el verdadero problema, el problema de fondo, de la crítica literaria peruana. Para generar una narrativa del autor es preciso saber quién es. Esta preocupación está arraigada en los estudios literarios. Los últimos ensayos escritos sobre su obra

parece que continúan aún esta agenda. Hasta ahora no existe una ponderación real de su obra poética, una que considere sus diferentes aristas y la pluralidad y la contradicción que la caracteriza. El carácter heterogéneo de la obra de Abril aún permanece soterrado.

Capítulo II

El camino hacia la luz del poema:

campos figurativos en *Descubrimiento del alba*

En el primer capítulo de nuestro trabajo realizamos una revisión sucinta de los comentarios críticos sobre la poesía de Xavier Abril. Pusimos énfasis en detallar que la bibliografía es escasa —lo cual no se condice con la importancia de nuestro autor— y que, la mayoría de veces, se limitan a ciertos lugares comunes. Aun así, comentamos los pocos textos que teníamos a nuestro alcance. También dedicamos algunos párrafos para detallar el contexto poético en el que escribe Abril sus primeros libros. El desarrollo de la vanguardia y la presencia del surrealismo son claves en este aspecto. De esta manera buscamos detallar cuáles son las principales tradiciones en las que se enmarca la primera parte de su obra. En este segundo capítulo iniciamos propiamente el análisis. Hemos dividido el capítulo en cuatro secciones. En la primera brindamos y comentamos brevemente la definición de campo figurativo, categoría base de nuestro análisis. Seguidamente realizamos una revisión panorámica de algunos detalles del libro objeto de nuestra investigación, *Descubrimiento del alba*. Ahí señalamos también nuestro criterio de selección de los poemas. En la tercera sección se reúnen los análisis de los textos

poéticos. Hemos escogido solo tres, por cuestiones metodológicas. Hemos enfatizado en el análisis de los dos primeros, debido a que brindan las premisas necesarias para la comprensión del tercero. Esta es la sección más amplia de nuestra investigación. Finalmente, al igual que en el capítulo anterior, colocamos un apartado para realizar el resumen y el balance de todo lo desarrollado.

2.1. Campo figurativo, una definición:

La formulación de Stefano Arduini que vamos a utilizar en esta sección de nuestro trabajo constituye uno de los aportes más interesantes del pensador italiano. El campo figurativo organiza de una manera novedosa las antiguas taxonomías de figuras retóricas; esos inmensos listados y clasificaciones ofrecen, a la luz de los postulados de Arduini, nuevas posibilidades hermenéuticas. El autor italiano se propone constituir una retórica no normativa; de esta manera, su interés radica en la explicación de la complejidad del fenómeno retórico en su conjunto. La primera distinción, de la cual parte el estudioso italiano, se da entre la noción de figura y la categoría campo figurativo. Se trata de dos procesos distintos, vinculados a lo particular y a lo universal, en primer lugar. Mientras la figura describe una estructura superficial; el campo figurativo, una profunda. Esto se debe, principalmente, a que la figura es la expresión de todo un sector del pensamiento. Para Arduini no podemos hablar de un «grado cero» del lenguaje, así como tampoco podemos afirmar que aquel solo «refiere» la realidad. La figura supone procesos mentales profundos que organizan el mundo y lo constituyen. La definición que ofrece Arduini de los campos figurativos es la siguiente:

...La figura no nace creando un añadido a la palabra, sino que nace por medio de intersecciones, antítesis, inclusiones, contigüidades, supresión de áreas conceptuales: no existen la palabra y la palabra figurada, en un principio existe la palabra que crea la expresión: el lenguaje estándar es denotativo solo aparentemente, basta con recorrer su historia para darse cuenta de ello [...] Sin figuras no tendríamos lenguaje estándar, y no al contrario [...] La figura en este sentido no es el punto de llegada de un proceso que parte de los datos naturales, sino que es el punto de mismo de partida. [De esta manera] el lenguaje figurado en sentido estricto no sería más que la manifestación lineal de procesos retóricos más profundos [...] Se trata de hecho de procesos inventivos que crean el uso y con éste el modo de mirar el mundo (Arduini, 2000: 102-102 y 136).

La figura es concebida como una de las estructuras primordiales a partir de la cual percibimos nuestro mundo. Cualquier comprensión desde nuestro horizonte cultural está mediada por ella. La distinción entre un lenguaje estándar y uno figurado es banal, pues no da cuenta del poder creador del lenguaje, y de la figura retórica en particular. El mundo jamás es una materia indistinta, su descripción es ya una toma de partido, una predisposición cultural y lingüística. Los campos figurativos son, por lo tanto, operaciones mentales que organizan nuestra experiencia y le dan sentido. De esta manera, aspiran a la universalidad, pues el campo figurativo describe un mecanismo común a cualquier ser humano. La figura, en cambio, obedece a un interés particular situado y manifiesto en una expresión. El campo figurativo es capaz de sistematizar en su interior una gran cantidad de figuras, pues si bien existe un número considerable, existen ciertos procesos similares a cada una de ellas. Son seis los campos figurativos reconocidos por el autor italiano: el de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la elipsis y la repetición. El corolario de esta propuesta consiste en la afirmación siguiente: la figura retórica implica una concepción de mundo. Por lo tanto, es posible, a partir del análisis

de las figuras retóricas de los poemas, iniciar la búsqueda de la cosmovisión propuesta por ellos. Hacia este objetivo apunta nuestra investigación.

2.2. Descripción y apuntes sobre la estructura del poemario:

Lo primero que hay que mencionar es que *Descubrimiento del alba*, al igual que *Hollywood*, su otro libro «orgánico», inscrito en los cauces más interesantes de la vanguardia poética latinoamericana, es un poemario concebido en su conjunto como una totalidad de sentido. Pero a diferencia de la estética del fragmento que impera en la arquitectura de *Hollywood*¹⁶ o del carácter compilatorio de *Difícil trabajo*¹⁷, su segundo libro de poemas, en *Descubrimiento del alba* la cohesión del conjunto, cercana a una estética tradicional, que por momentos parece alejarse del frenesí vanguardista, es una de sus características primordiales. Este libro se encuentra trabajado y enhebrado como una unidad estética e ideológica. Se trata, en nuestra opinión, de uno de los libros más logrados del poeta peruano. Actualmente circula una edición publicada por el Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. No se trata de una edición facsimilar, sino de una compilación de todos los poemarios de Xavier Abril. Asimismo, para nuestra investigación, nos

¹⁶ Luís Fernando Chueca ha preparado una edición facsimilar de este libro que es accesible al lector interesado (Cf. Chueca, 2009).

¹⁷ La edición príncipe de este libro es prácticamente inhallable, pero en la edición de la poesía reunida de Xavier Abril publicada por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos aparece el contenido del libro. El problema de esta edición radica en que, por motivos de espacio, los poemas han sido agrupados en retahíla, lo que, a veces, es un impedimento para conocer la concepción que articula la colección. También producto de esta distribución son las pausas obligadas cada vez que el poema se encuentra «partido» de una página a otra. Tenemos la suerte de que Abril fuera muy respetuoso de los signos de puntuación y que, en el poemario que nos convoca, considerara necesaria la distinción entre mayúsculas y minúsculas cada vez que iniciaba una oración. La sintaxis oracional se superpone a la separación de los versos. Este detalle facilita la lectura, ya que es posible distinguir (aun cuando cambiemos de página) los silencios o finales de verso. Con todo, creemos que es necesaria una edición facsimilar de *Descubrimiento del alba*. Más que nada para tener a la mano el original en caso de una errata (Cf. Abril, 2006).

hemos hecho de un ejemplar de la edición príncipe, publicada en 1937, la cual tomaremos de base para el análisis de los textos.

La lectura de este ejemplar nos ha permitido constatar que este libro ha sido trabajado al milímetro desde el título, en él se encuentra ya diseñado de forma sintética la estructura del poemario: las dos palabras que lo componen, 'descubrimiento' y 'alba', delinear la sintaxis de todo el conjunto. Sin duda, la segunda concita nuestra atención. ¿A qué se refiere el autor textual al utilizar el término alba? Esta palabra es el eje de todo el poemario, en nuestra opinión. Aparece explícitamente diecinueve veces en todo el libro. Aunque también hay que considerar todas las imágenes relacionadas a esta noción: mañana, aurora, luz. Su constante repetición nos obliga a prestarles una mayor atención. Creemos que esta palabra posee un sentido positivo para el autor; esta orientación se percibe, con matices, en todo el libro.

La edición con la que estamos trabajando ha tenido el acierto de colocar las dedicatorias de algunos de los originales, específicamente de *Difícil trabajo* y *Descubrimiento del alba*. En ambas se utiliza la palabra 'alba'. Por ejemplo, en el primer libro la dedicatoria dice: «Para Alicia, en cuyo corazón he visto nacer *el alba de la poesía y del amor* / Xavier / Madrid, 1936» (Abril, 2006: 110, cursivas nuestras). Al año siguiente, en uno de los ejemplares de la primera edición de *Descubrimiento*, la dedicatoria es más extensa: «Para Alicita, mi compañera en la vida y en el Poema; a tu *espíritu puro, alto de cielo y alba, iluminado de estrellas interiores*, dedico estos poemas llenos de vanidades / Xavier / Lima, 21 de mayo de 1937» (Abril, 2006: 166, las cursivas son nuestras, pero mantenemos las mayúsculas del autor).

Una revisión rápida de estos textos nos permite hacernos una idea del campo de acción de la palabra «alba», la cual se vincula a la poesía, al amor, al espíritu puro de la poesía: es un atributo relacionado al cielo, a las estrellas, a lo luminoso. Tal vez por este motivo buena parte de la crítica ha leído este poemario en relación a la poesía pura. Sabemos que buena parte de esta estética procede de una matriz simbolista. Esta familiaridad nos servirá más adelante para complementar nuestra lectura: este sentido sobrevive en el poemario, mas su valoración se modifica en la tercera sección del mismo. La analogía más importante, para nosotros, es la que se da entre 'alba' y 'poesía'. La escritura poética, la creación de la obra de arte, la producción del texto son vistas como acercamientos al alba. En este sentido el descubrimiento de esta nueva realidad, la realidad del quehacer poético, es el eje sobre el cual se construye toda la obra. Este vínculo es importante, mas no excluyente, sin duda. También encontramos en el texto otros; p. e. el que se da entre lo luminoso y el cuerpo de la amada. Sin embargo, para nuestra investigación nos concentraremos en la primera relación.

Otro detalle digno de mención es el uso de epígrafes de autores españoles. Cinco en específico: San Juan de la Cruz, Gonzalo de Berceo, Arcipreste de Hita, Jorge Manrique y Federico García Lorca. Este es un factor muy interesante pues nos permite darnos cuenta de cuáles fueron las lecturas de base para la configuración del poemario. La relación establecida entre los textos es productiva. Se trata de un diálogo intertextual. Abril hace que los epígrafes hablen y, la mayoría de veces, aportan información valiosa para leer los poemas. La decisión de incluir estos textos da cuenta del giro que se venía dando en la poesía del poeta peruano. El acercamiento a la tradición española

se percibe ya en su selección. También aparece una cantidad abundante de epígrafes del propio autor (nueve en total). En estos casos se comportan como breves introducciones para los textos poéticos. En nuestro trabajo hemos prestado atención a los epígrafes, cada vez que el poema venía acompañado de uno. Nuestro análisis ha iniciado en el comentario de ellos. Todo esto con el afán de brindar una lectura completa y, en lo posible, pormenorizada.

Creemos que la división del poemario es un primer elemento por tomar en cuenta. La sintaxis de los poemas, es decir, su ordenación es un factor clave del desarrollo temático. Existen tres secciones definidas en el libro. Las dos últimas vienen delimitadas por un breve título-aforismo-poema. No sabemos definir exactamente la calidad de este texto. Sin embargo, creemos que es un elemento a considerar en el análisis, especialmente porque define la atmósfera de la sección y la actitud del yo poético. La primera sección no tiene este título. Veremos, aun así, que posee una organización particular y que es de suma importancia una revisión meticulosa de ella. Todo este análisis será trabajado en el capítulo siguiente. Nos adelantamos a mencionar estos detalles en vista del carácter preliminar y panorámico de estas líneas.

Descubrimiento del alba contiene 24 poemas y dos breves textos de separación. Para nuestro análisis, en este capítulo, hemos escogido solo tres de los primeros. El criterio de selección se ha centrado en la búsqueda de textos representativos de cada sección del poemario. Por ese motivo, hemos buscado ante todo textos que, en nuestra opinión, registren las particularidades y los cambios de estado más productivos. Para este segundo capítulo, hemos escogido los siguientes poemas: «Otro tiempo de elegía» (poema seis, último de la primera sección), «Recuerdo de la mujer entregada entre vegetales»

(poema nueve, tercero de la segunda sección) y «Patética» (poema dieciocho, primero de la tercera sección). Nuestra lectura se enfoca desde una lógica que va de lo cuantitativo a lo cualitativo. Esto no es un hecho arbitrario. Por el contrario, con este procedimiento buscamos acercarnos más a la comprensión del texto. Ya que es la composición del mismo la que vuelve inevitable este tipo de perspectiva. La continuidad establecida en nuestra lectura se manifiesta a través de esta lógica aditiva, la cual toma en cuenta los análisis que la preceden para establecer las modificaciones relevantes. En ese sentido, existe en todo el trabajo una continua referencia a los resultados de los análisis anteriores. Todo esto tiene la finalidad de rastrear los cambios sustanciales de cada sección y poema analizado. El modelo de análisis escogido para esta sección se sustenta en los principales aportes de la neorretórica.

2.3. Hacia el encuentro del otro: alteridad y erotismo

Nuestro análisis mostrará más adelante cómo la ausencia y la persistencia del ser amado en la memoria en un elemento recurrente en los poemas de *Descubrimiento del alba*. La relación entre el yo poético y la segunda persona a quien se dirige, así, es crucial, ya que articula este conjunto de poemas. Asimismo, los cambios de esta relación terminan siendo relevantes para el devenir del texto poético. El pacto entre el yo poético y el ser amado se convierte, de esta manera, en un eje del discurso poético. Por tales razones, la permanente imagen de la segunda persona en los poemas es un elemento que debemos considerar, así sea de forma escueta, por un instante.

Según Martin Buber, desde una postura que indaga sobre la religión en los tiempos modernos, vivimos un «eclipse de la luz del cielo, eclipse de Dios

—tal es en verdad el carácter de la hora histórica que el mundo atraviesa» (1955: 25). Más aún, continúa Buber, es el hombre moderno quien, deliberadamente, contribuye al oscurecimiento de la vida espiritual: «Quien rehúsa someterse a la realidad efectiva de la trascendencia como tal —nuestro *vis-à-vis*— contribuye a la responsabilidad humana por el eclipse» (1955:25). Desde un enfoque diferente, pero también preocupada por el devenir espiritual de nuestra época, la filósofa española María Zambrano sostiene, en una línea similar a la de Buber, que en la actualidad la confesión ha perdido su carácter ecuménico y sacro; mientras que en la Edad Media era otro su sentido: «Si la confesión se parte de la soledad, se termina siempre como San Agustín en comunidad [...] La vida deja de ser pesadilla cuando se ha restablecido el vínculo filial» (Zambrano, 2004: 56-57). Desde los hallazgos filosóficos de Descartes, el hombre contemporáneo se encuentra atrapado en su soledad, sostiene la filósofa española (2004: 70-72).

Para Martin Buber, este problema solo puede ser afrontado realmente si se toma en cuenta la importancia del otro. En su libro *¿Qué es el hombre?*, afirma que es por medio de la alteridad como podemos trascender nuestra propia existencia y alcanzar, siquiera por un instante, lo divino. Argumenta el pensador de origen judío:

Únicamente cuando el individuo reconozca al otro en toda su alteridad como se reconoce a sí mismo, como hombre, y marche desde este reconocimiento a penetrar en el otro, *habrá quebrantado su soledad en un encuentro riguroso y transformador* [...] El hecho fundamental de la existencia humana es el hombre con el hombre [...] Sus raíces se hallan en que un ser busca a otro ser, con este otro ser concreto, para comunicar con él en un esfera común a los dos pero que sobrepasa el campo propio de cada uno [...] *la esfera del «entre»* (1954: 149-151, cursivas nuestras).

De esta forma, el ser humano encuentra la esperanza de una posible reconciliación con el cosmos por medio de su vínculo con los otros. El «entre»,

en este caso, alude a la posibilidad de trascender la soledad y la esfera de la identidad, en una dinámica que se asemeja con la mística sin duda alguna, pero que parte del contacto directo con el prójimo. Esta esfera del «entre», aplicada a la lectura de poemas, ayuda a explicar, de forma convincente en nuestra opinión, los procesos que se dan cuando el yo lírico se encuentra cerca (o intenta acercarse) de la amada, sea de su cuerpo o su recuerdo, a veces más real que ella misma como veremos adelante. Por ese motivo, en nuestro análisis cada vez que usemos la palabra «tú» —así entre comillas para darle el rango de categoría hermenéutica— lo haremos sobre la base de los postulados de Martin Buber, es decir, en un sentido sustancial, de apertura a un nivel de trascendencia. No podemos dejar de mencionar que, en el poemario que concita nuestra atención, cada vez que aparece el cuerpo del ser amado se *presenta el «tú»*. En muchos de los análisis, terminamos trasladándonos del «tu» determinante posesivo al «tú» trascendental¹⁸.

El cuerpo del ser amado, que en reiteradas ocasiones aparece a lo largo del libro, es un elemento clave, puesto que permite relacionar la alteridad, como la entiende Martín Buber, con el erotismo, una categoría fundamental para nuestro comentario de texto. Debemos empezar recordando que el cuerpo no es nunca únicamente materia, sino que posee una energía singular que lo convierte, aunque suene paradójico, en una entidad espiritual. A lo largo de este capítulo, emplearemos la noción de «cuerpo del ser amado» o «cuerpo de

¹⁸ No debemos pasar por alto que el pensamiento de Buber, en inicio, persigue una nueva fundamentación de la experiencia religiosa en la época moderna y que, detrás de la estima que alcanza el otro en su pensamiento, el propósito final de su indagación filosófica es el acercamiento a Dios. Todo esto queda patente en su obra maestra, su celebrado ensayo *Yo y tú* (1969).

la amada» partiendo de los postulados de Mijaíl Bajtín, para quien el cuerpo es la principal evidencia de que, desde el inicio, tengo necesidad del otro (2000). El yo, en esta línea de argumentación, es un producto de una alteridad previa (que puede ser entendida como la familia o la sociedad en su conjunto): según esta propuesta es el otro quien, finalmente, constituye la identidad del yo. *Lo otro crea lo mismo*. Así podemos sostener con Bajtín que el yo es una instancia secundaria, el resultado de una dinámica anterior a la consciencia. El otro está antes que nadie, antes que yo mismo. Así el cuerpo se convierte en la principal esfera de encuentro con el otro. En términos de Buber, diríamos entonces que solo a partir del cuerpo es posible pensar el «entre». La experiencia de tener un cuerpo nos obliga a mirar al otro; a reconocer que yo poseo una imagen total de mí mismo, que esta solo es posible desde afuera, desde el punto de vista del otro. Sobre este punto, el autor ruso postula que

mi apariencia no puede llegar a ser el momento de mi caracterización para mí mismo. Mi apariencia no puede ser vivida dentro de la categoría del *yo* como un valor que me abarque y concluya, porque sólo puede ser vivida de este modo dentro de la categoría del *otro* y, para llegar a verse a sí mismo como el momento de un mundo externo unitario, plásticamente pictórico, es preciso reducirse uno mismo a esta categoría (2000: 51).

Nuestra apariencia, de esta forma, nos obliga a pensarnos a partir de la alteridad, de aquel punto que para mí es imposible, pero que es donde precisamente se ubica el otro. Esta concepción del cuerpo, como una entidad dialógica, permite entender la relación que mantiene el yo poético con el cuerpo de la amada en el poemario. Las veces que ella aparece jamás es concebida *solamente* como un cuerpo. Su cuerpo es visto como ella misma. Ya que es el punto de encuentro de dos existencias distintas. Como podemos apreciar los postulados de Bajtín se complementan muy bien con el enfoque de Martín Buber.

Pero, ¿qué relación es la que prima entre el yo poético y el «tú» dentro del libro? De la lectura de los poemas se desprende, como veremos en los análisis que vienen a continuación, que la situación poética se inscribe dentro el tópico de la ruptura amorosa principalmente: el yo poético se encuentra sumido en el naufragio de una relación amorosa. Sobre el tema del amor existe bibliografía abundante: abordajes que buscan explicar, desde una perspectiva fenomenológica, los elementos que constituyen la relación amorosa, el acto de amor mismo (Ortega, 1957); estudios que examinan la decadencia del sentimiento amoroso en la época contemporánea (Bauman, 2010a); indagaciones que vinculan en su análisis el sentimiento amoroso a las formas expresivas recurrentes que lo manifiestan (Barthes, 1986). De todos estos enfoques nos interesa sobre todo el último. Roland Barthes en su libro *Fragmentos de un discurso amoroso* ha realizado un análisis de los lugares comunes de la relación amorosa, de los enunciados que caracterizan al enamorado. En su momento recurriremos a algunas de las «figuras» (el concepto es de Barthes (1986:13-16))¹⁹ que describe en su libro.

Lo cierto es, sin embargo, que en el libro que analizamos este tipo de relación aparece como imposible, ya que el texto describe principalmente las consecuencias de la ruptura amorosa. Lo que tenemos es un discurso sobre lo que se ha dado después del amor. En parte, la mayoría de los textos que vamos a analizar priorizan, por ese motivo, el tono de monólogo: el yo poético

¹⁹ Barthes argumenta que estas «figuras» son retazos de discurso (1986: 13) que repiten los enamorados: «Su discurso no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje, que le sobreviven al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias». A la larga, el libro es una recopilación de la tónica amorosa, de aquellos lugares comunes que actualizan los enamorados por medio de su discurso, lo que no resta valor a sus sentimientos o, menos aún, invalida su experiencia amorosa (14). El discurso del amor es colectivo, piensa Barthes, y se nutre de la vida social y de la cultura.

le habla, sumido en su soledad, a un interlocutor ausente. En este sentido, es más oportuno comentar una noción que colinda con el sentimiento amoroso. Me refiero al erotismo²⁰. Sin duda, la opinión de Octavio Paz en este punto es sumo interés. En las páginas iniciales de la *Llama doble*, explicando el origen del título del libro, Paz aduce que «el fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y esta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: llama doble de la vida» (1993: 7). Esta expresión, como podemos apreciar, le permite a Paz establecer una relación directa entre el amor y el erotismo. Esto es crucial para nuestra investigación. El sentimiento amoroso en *Descubrimiento del alba* está transformado en erotismo.

Para comprender a cabalidad esta noción, tal vez sea conveniente hacer un contrapunto con las ideas de otro pensador que ha dedicado parte de su obra a esclarecerla. Georges Bataille, en sus novelas, poemas y ensayos, consagró su vida a dilucidar la complejidad del erotismo. En su monumental estudio *El erotismo* (1982), Bataille afirma que tratará

del erotismo de los cuerpos, del erotismo de los corazones y, finalmente, del erotismo sagrado. Hablaré de ellas a fin de mostrar adecuadamente que en ella [SIC] *lo que está siempre en cuestión es sustituir el aislamiento del ser, su discontinuidad, por un sentimiento de continuidad profunda* (1982: 28-29, cursivas nuestras).

²⁰ Aparte de los trabajos de Octavio Paz y Georges Bataille, que serán los que comentaremos en esta sección, también es pertinente revisar el estudio de Jean Baudrillard, *De la seducción* (2008). En este ensayo el filósofo francés propone la seducción como una estrategia que permite subvertir el orden de los signos y cuestionar la autoridad de los poderes que constriñen dentro de la dinámica social. Baudrillard sostiene, por ejemplo, que «la seducción vela siempre por destruir el orden de Dios, aun cuando este fuese el de la producción o el del deseo» (2008: 10) o, atendiendo al componente subversivo de la seducción, «todo discurso está amenazado por esta repentina reversibilidad o absorción en sus propios signos, sin rastro de sentido» (10). Por otro lado, los casos que analiza se vinculan más con fenómenos contemporáneos, como el travestismo por ejemplo, dentro del contexto de la posmodernidad. Esta problemática se aleja, en nuestra opinión de la órbita conceptual que organiza *Descubrimiento del alba*, e incluso la obra completa de Xavier Abril, que es un autor que debe leerse en realización a los procesos culturales de cambio de siglo, del XIX al XX.

En esa misma línea de argumentación, Bataille sostiene, pensando en sus espectadores, que «si ustedes mueren, no soy yo el que muere. Somos ustedes y yo, seres discontinuos» (1982: 25). Es esta discontinuidad ontológica la que obliga a los seres humanos a ir tras algún tipo de alternativa que permita la continuidad entre los individuos, y este procedimiento, según Bataille, es el erotismo. En este sentido, podemos afirmar que el erotismo, que de una u otra forma implica un acercamiento al cuerpo del otro, es una estrategia para alcanzar la trascendencia.

En este punto conviene acercar la propuesta Bataille y de Paz. Este último, al distinguir entre los conceptos que se ha propuesto examinar en su libro, realiza un parangón entre el erotismo y la poesía:

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. Ambos están constituidos por oposición complementaria. El lenguaje —sonido que emite sentidos, trazo material que denota ideas incorpóreas— es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación; a su vez, el erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. *El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación.* [El erotismo es] sexualidad transfigurada por la imaginación humana [y] no desaparece en ningún caso. Cambia, se transforma continuamente y, no obstante, nunca deja de ser lo que es originalmente: impulso sexual (1993:11 y 24, cursivas nuestras).

El erotismo es un producto cultural, que posee un alto nivel de elaboración y que se asemeja a la poesía precisamente en ese carácter «artificial» (es solamente humano y no se da de forma espontánea: no es un instinto). En otras palabras, si bien el erotismo ambiciona alcanzar un estado de gracia y de reconciliación, de verdadera comunicación, lo cual implica trascender la propia identidad, es una estrategia humana, es el suplemento de un tipo de relación imposible en la vida cotidiana, que debe empezar reconociendo este carácter postizo. El erotismo surge como un procedimiento para afrontar lo que no

tenemos; si conjugáramos el pensamiento de Paz y de Bataille, diríamos que es una *metáfora* que sirve para obtener la *continuidad* que nos falta. Mas esto solo es posible en el poema. A la larga, el erotismo se convierte en una exaltación de los poderes terapéuticos de la obra de arte: si la ausencia de la amada es insoportable, la escritura poética invoca su presencia, por una especie de conjuro la trae de vuelta erotizada en el poema, en una conjunción donde desaparecen los contrarios. Este elogio de la palabra poética es puesto en tela de juicio en algunos textos, como veremos en el siguiente capítulo.

Las coincidencias entre el erotismo y la poesía que postula Paz, por otro lado, nos permiten dar cuenta de un fenómeno que se da en el poemario que estudiamos: en algunos poemas encontraremos un predominio del erotismo dentro del nivel del enunciado. Esto supone que dentro del universo representado y dentro de la línea narrativa del poemario el erotismo aparece como un paliativo ante la ausencia de la amada. Es un erotismo en el poema: la operación básica del yo poético es recordar la exaltación ante el cuerpo de la amada. O sea, es un erotismo de la ausencia dentro del poema. Las aspiraciones estéticas del poemario radican, entonces, en su capacidad para simular la experiencia del encuentro con la amada, de traer de vuelta el «entre» de los enamorados. Esta operación discursiva, como veremos en el análisis, se da primordialmente al nivel del enunciado, mas no al nivel de la enunciación, donde más bien esta confianza en la creación poética será puesta en tela de juicio. En el último poema de esta sección, gracias a los indicios textuales que nos ofrece, daremos cuenta de esta paradoja y de sus consecuencias a nivel discursivo. En la siguiente sección trataremos de profundizar en esta línea hermenéutica.

2.4. Entre la ausencia y la presencia: análisis de «Otro tiempo de elegía»

a) El poema:

Antes de iniciar el análisis respectivo de este poema es necesario comentar el epígrafe que lo acompaña; pues brinda una clave de lectura. Nuestra intención es ser los más fieles posibles al texto poético. Por ese motivo es de fundamental importancia considerar todas las pistas que este nos ofrezca. El texto de San Juan de la Cruz que se coloca al inicio del poema ha sido resemantizado al ser ubicado en ese lugar. Ha perdido su cualidad de texto de inspiración mística. El autor textual consigue reorientar su sentido a través de la selección exacta que realiza. Si prestamos atención al texto del lírico español nos daremos cuenta de que el fragmento escogido hace hincapié especialmente en la ausencia del (a) amado (a) y en el estado de sufrimiento en el cual se encuentra el hablante lírico. Ausencia y sufrimiento, así, se convierten en los elementos que rescata el autor textual de *Descubrimiento del alba* para elaborar su poema. Otro elemento importante de reseñar es la comparación implícita que se establece entre el amado del poema de Juan de la Cruz y el tú femenino de la poesía de Abril. Ambos poseen un estatus sobrenatural. Esto queda supuesto para el lector, pues toda esa información se contiene, más que en el fragmento seleccionado, en la mención del autor del mismo, San Juan de la Cruz. La referencia al poeta místico obliga al lector a considerar el resto del poema y con él los detalles de su lírica. Además, el texto del poeta español incluye como componente suyo la naturaleza; esta presencia se intensifica en el texto de Abril. En él, la naturaleza adquiere dimensiones cósmicas; no solo es el paisaje que acompaña el recorrido sino que adopta una consistencia ontológicamente superior. En otras palabras, la noche y el cielo

mencionados en el poema del peruano no solo forman parte del paisaje, sino configuran una realidad propia y auténtica: en la que el cuerpo de la amada, el recuerdo de ella y la naturaleza forman una unidad indistinguible.

Otro tiempo de elegía

*Pastores los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por uentura uierdes
aquel que yo más quiero
dezilde que adolezco, peno y muero*
Juan de la Cruz

1 A la vista del amor ya me has deshecho,
2 la paz del corazón no tiene remedio.

3 Está transida el alma
4 y la voz y mi mirada.

5 Cuanto en ti mis ojos
6 desmayaban,
7 la sombra de la noche sepultaban.

8 ¿Dónde te has ido que no has dejado huella?

9 Yo en mi noche tenaz me martirizo.
10 Veo la estela blanca de tu vida
11 en el terror sin cielo de la nada.

12 No más con tus ojeras perfumadas
13 me he quedado en la vida,
14 sorteando el infortunio
15 de la noche y la sombra, tu voz y tu mirada.

b) Segmentación:

1. El estado de aflicción intensa del yo poético y su manifestación ontológica-corporal (vv. 1-4).
2. El recuerdo de la visión pasada, su poder liberador de las sombras y la angustia ante la ausencia de la amada (vv. 5-8).
3. La asunción dolorosa de la ausencia como la única realidad posible (vv. 9-15).

En este poema reconocemos claramente la situación en la que se encuentra el yo poético al finalizar la primera sección del libro: está atrapado por la desesperación. La cual se manifiesta no solo en su estado anímico sino también a nivel físico. No solo su alma se encuentra transida, también su voz y su mirada: se trata de un dolor profundo que se materializa corporalmente. La progresión temática del texto poético tiende hacia la radicalización de ese estado. La contemplación del pasado —un estado anterior signado por la cercanía con la amada— radicalizan la condición actual de deterioro y crisis del yo poético: su dolor se prolonga a límites cósmicos. No posee otra opción sino asumir esta nueva realidad como la suya propia. Se encuentra atrapado en una oscuridad poderosa y profunda. El recorrido, entonces, es de signo negativo, pues involucra un estado de disforia que va en aumento. Su intensidad es dolorosa. El lamento del yo poético encuentra resonancia en su entorno, al punto de recrear la realidad en un flujo continuo que recorre su cuerpo, el de su amada y la naturaleza: todo como una sola unidad. El tú final forma parte de una naturaleza cósmica que genera infortunio y lastima al yo poético.

c) Campos figurativos:

C. F. Metáfora:

Personificación: en el primer verso encontramos esta figura: «*A la vista del amor*²¹ ya me has deshecho». A través de este procedimiento se construye una imagen concreta del amor que, a partir de ese momento, es una entidad capaz

²¹ A partir de este momento colocaré en cursivas las figuras seleccionadas para el análisis. Este recurso me permite colocar los versos completos y, de este modo, conservar el sentido de la expresión en su contexto respectivo.

de ser visualizada. La materialización de las emociones, conceptos y sensaciones es uno de los procedimientos más recurrentes en este poemario. En este caso busca convertir una situación difícilmente comunicable en una imagen sensible y de transmisión eficaz. El yo poético materializa su desdicha, su fractura emocional; la convierte en una imagen concreta creadora de mundo. Más aún, con este procedimiento remarca la actualidad, la vigencia, la presencia real de su estado de aflicción. Su dolor se vincula a entidades sensibles, reales, concretas, capaces de ser percibidas por los demás. En los versos quinto y sexto volvemos a encontrar este recurso. El yo poético afirma: «Cuanto en ti *mis ojos / desmayaban*». La correlación entre el verbo ‘desmayar’ y el sustantivo ‘ojos’ generan una amplificación de las emociones del yo poético. Los ojos no solo cumplen una función fisiológica, llorar, sino sienten en un sentido radical, se entregan a la amada. Son seres humanos, son cuerpos, entidades sensibles y comprometidas con la visión de la amada. Los ojos ven, recuerdan: son testigos de una época perdida. La predominancia del componente visual en el poemario es fundamental. Pero no se trata solo de una preeminencia cognoscitiva, sino emotiva y sensible. La vista —función privilegiada por el razonamiento, metáfora del conocimiento por excelencia — es reformulada como una apertura hacia el cambio, la esperanza y la luz: todos estos sentidos vinculados a la noción de alba, eje del conjunto.

Metáfora propiamente dicha: encontramos esta figura en el verso quince, último del poema: «de *la noche y la sombra, tu voz y tu mirada*». Es uno de los procedimientos más complejos, pues en él encontramos vinculados diferentes sentidos. La similitud de las estructuras sintácticas (artículo + sustantivo + conjunción + artículo + sustantivo [coma] determinante posesivo + sustantivo +

conjunción + determinante posesivo + sustantivo) obliga a integrar ambas expresiones en una sola imagen. La comparación entre el artículo definido «la» y el determinante posesivo «tu» invitan a la reflexión sobre la relación establecida entre lo universal y lo particular; la descripción del mundo y la expresión del sufrimiento; el orden cósmico y el dolor individual: ambos elementos se encuentran unidos en una sola figura. La aparición de la voz es también un hecho importante. La presencia de una imagen del sonido corrobora la ausencia real de la amada, pero, al mismo tiempo, expresa la imposibilidad de desprenderse de esa ausencia. El sonido, como manifestación clara de la vida y de la dinámica del movimiento, radicaliza la realidad de esa presencia ahora incómoda para el yo poético. La voz implica más intensamente la persona de la amada, no solo su recuerdo, sino toda ella: alma y cuerpo, personalidad, temperamento y conducta. Además, a través de esta metáfora se consigue una manifestación clara del rango cósmico que posee el recuerdo-presencia de ella. Su voz y su mirada son equivalentes al infortunio de la noche y a la sombra.

Sinestesia: esta figura se da en los versos número doce y trece: «No más con *tus ojeras perfumadas* / me he quedado en la vida». El yo poético se encuentra desolado, separado de la amada no encuentra un sentido. Solo padece la desdicha de su lejanía. En esta figura se transmuta lo visual en táctil y olfativo. Las ojeras de la amada adquieren una dimensión plurisensible, ya que produce sensaciones diversas (y en conjunto) en el recuerdo del yo poético. Este se aferra a su recuerdo, a la ausencia pura, y se estremece ante el recuerdo de lo que no tiene. La dimensión plurisensible permite al lector hacerse una idea de lo que significa la pérdida de la amada para el yo poético. En este momento ya

podemos dar cuenta de otro de los procedimientos básicos del autor textual: el paso de lo cualitativo a lo cuantitativo. Existe una fuerte predominancia expresiva en esta poesía. El hermetismo expresivo de estos versos surge de la dificultad de transmitir por medio del lenguaje emociones intensas y complejos sentimientos.

C. F. Metonimia:

Metonimia concreto por abstracto: aparece esta figura en el verso ocho: «¿Dónde te has ido que *no has dejado huella?*». La palabra 'huella' involucra un proceso de materialización. La ausencia de la amada es comprendida en términos materiales, concretos. Se convierte en una marca táctil y visual el dolor in-material, aunque real, del yo poético. El desgarramiento interno se expresa, se concreta en imágenes visuales y táctiles, como en este caso. La ausencia es «real» y exige una manifestación acorde a su verdadera naturaleza. Por ese motivo, el uso constante de la materialización como procedimiento expresivo no es un hecho casual. El yo poético pregunta por la huella ausente, por la desaparición total de la amada. Ella ya no está; su presencia ya no existe en el entorno del yo poético; sin embargo él insiste en su búsqueda, continúa cerca de ella.

C. F. Sinécdoque:

Sinécdoque parte por todo: en el verso final del poema encontramos esta figura: «...*tu voz y tu mirada*». En este caso el «tu» no solo es un determinante posesivo sino también la expresión directa de la presencia de la amada; es la segunda persona adorada, que nuevamente está entre nosotros, que, gracias

al poema, ha encontrado el regreso al mundo de los vivos: es un «tú» esencial y particular, concreto y sustantivo. Tal como habíamos mencionado con anterioridad, en la línea de Martin Buber (1954, 1955, 1969), el encuentro con el otro es el punto de partida para alcanzar la reconciliación con el cosmos y con lo divino. Por ese motivo, aun cuando todo el poema nos habla de alguien que no está, que no se encuentra aquí y ahora, el enunciado poético relativiza esta afirmación; en el texto, entonces, convergen dos posibilidades entrelazadas profundamente por y en el sufrimiento del yo poético: 'ella no está' y 'ella está más presente que nunca' son las dos perspectivas que el poema se esfuerza por materializar. Una contradicción imposible se materializa en el texto lírico. Debido a eso todas las menciones a la amada (su cuerpo, su voz, su mirada, su vida) se refieren a ella misma, como una existencia concreta, real, vigente. En este sentido, es importante el progresivo desplazamiento del yo hacia el tú. El poema inicia con la descripción del yo poético para ir acercándose, poco a poco, a la posición del tú, de la amada. Este procedimiento se nota con claridad al contrastar «mi mirada» (verso 4) con «tu mirada» (verso 15). La tensión del poema se distribuye de este modo: se pasa de la consecuencia a su causa, para terminar en la completa asunción de la desaparición de la amada (hecho que implica una conciencia cósmica, como mencionamos anteriormente).

Encontramos nuevamente una sinécdoque de este tipo en el segundo verso. Ahí se afirma que: «*la paz del corazón* no tiene remedio». La palabra 'corazón' hace referencia al yo poético; pero entendido como un yo cabal (sensible, emotivo, volitivo, cognoscente). Esta totalidad se concentra y se brinda en el símbolo de los sentimientos por antonomasia: el corazón. En otras palabras, la

pérdida de la paz involucra un estado de crisis y de caos, en el cual se encuentra sumido por completo el yo poético. Es un estado carente de armonía, que desconoce la calma. El poema inicia con esta descripción — palpamos por un instante la desesperación y la angustia del hablante lírico— para conocer luego las causas de dicho estado. Primero se muestra cómo se encuentra el yo poético para luego buscar un acercamiento a la razón principal, el qué, la causa de su estado de ánimo disfórico.

C. F. Antítesis:

Antítesis propiamente dicha: en los versos diez y once encontramos esta figura. En ese lugar el yo poético afirma lo siguiente: «*Veo la estela blanca de tu vida / en el terror sin cielo de la nada*». La contradicción que surge entre la visión y la nada hace patente la condición de la ausencia de la amada y la inquietante persistencia de su presencia. El yo poético ve materializada en la «estela blanca» la vida de ella. Lo paradójico es que esta visión se da en un espacio que rechaza las presencias posibles: donde no hay nada, nada puede verse. Sin embargo la presencia visual se realiza con más empuje y tenacidad. También, el poema pone énfasis en la situación precaria y atormentada del yo poético, específicamente mediante la mención de la expresión 'terror sin cielo'. El «espacio» donde se realiza la visión produce sensaciones y reacciones negativas para el yo poético. Si leemos el término 'nada' en su sentido metafísico veremos cómo se refuerza el estado de disforia del yo poético. La visión se da en una situación similar a la nada: el vacío producto de la ausencia. Ambos sentidos (el nada de ausencia y el nada de estado ánimo) colaboran en una ambigüedad productiva.

C. F. Repetición:

Redundancia: en el verso siete encontramos esta figura: «*la sombra de la noche sepultaban*». Los términos 'sombra' y 'noche' poseen fuertes vínculos, al punto de que parece una redundancia afirmar «la sombra de la noche». Sin embargo, no lo es. Se trata, por el contrario, de un procedimiento discursivo que tiende a radicalizar el significado del segundo término: la noche no es entendida solo como un momento definido del recorrido del tiempo. Se constituye como una entidad cósmica que involucra el estado de ánimo del yo poético y la constitución de su mundo. En el verso final del poema esta figura es reformulada de la siguiente manera: «de la noche y la sombra...». En este caso la sombra se convierte en un elemento independiente de la noche; un elemento que, al mismo tiempo, se encuentra superado cualitativamente por ella. En ambos casos, la noche expresa intensamente un componente anímico. Se trata de una dimensión fuertemente subjetiva. La noche posee, por lo tanto, una configuración negativa para el yo poético; su sombra es peligrosa y dañina. Este sentido se refuerza si volvemos al verso séptimo y lo leemos junto a toda su estrofa: «Cuanto en ti mis ojos / desmayaban, / la sombra de la noche sepultaban». En el momento en el cual el yo poético recuerda su situación anterior, la primera imagen que aparece es la victoria sobre esta sombra; sepultada por los ojos que se entregan a la contemplación de la amada. En el pasado, la sombra de la noche no significaba un peligro para el yo poético; ahora, por el contrario, no queda otra salida sino «sortearla».

Polisíndeton: como hemos ido viendo a lo largo del análisis de este poema, un número importante de procedimientos se concentran en el último verso. No es

diferente en este caso. Las conjunciones del verso final: «de la noche y la sombra, tu voz y tu mirada» implican una llamada de atención al lector. Si nos centramos solamente en este recurso es evidente que tiene que leerse en paralelo a una aparición previa en el mismo texto poético. Solo dos veces este procedimiento es utilizado en el texto, en el verso final y en la segunda estrofa (vv. 3 y 4): «Está transida el alma / y la voz y mi mirada». Llama la atención inmediatamente el uso de los posesivos en la expresión 'mirada'. Como mencionamos anteriormente, este procedimiento busca marcar el desplazamiento del yo poético al tú del alocutario no representado. Al mismo tiempo también señala el cambio del 'lo' vinculado al yo («el alma», «la voz») por el 'lo' vinculado al cosmos («la noche», «la sombra»). Este desplazamiento paralelo dibuja la salida del yo poético hacia un espacio exterior; es un movimiento que no resulta agradable para él. La realización del mismo obedece al estado fragmentado en el que se encuentra. Sin embargo, esto no es todo. El énfasis mostrado por la repetición constante de la palabra 'mirada' es una manifestación más del predominio de la vista como sentido hegemónico en este poema. Si consideramos todo lo dicho arriba sobre este punto, creemos que se puede formular la siguiente afirmación: la visión («la mirada») es entendida como la presencia inevitable de la amada en la consciencia del amante, el yo poético en este caso. Esto no significa que el acercamiento a esa presencia sea solo cognoscitivo; más bien, se trata de una inevitable persistencia que, por su propia naturaleza, implica un despliegue de diferentes facetas del hablante lírico. A todo esto hay que agregar que la conjunción que aparece es cuantitativa, es decir, agrega elementos y de esta manera

intensifica la presencia de lo referido, sea el estado de crisis o la ausencia-presencia de la amada.

d) Interlocutores:

Reconocemos en este poema a un locutor personaje definido; el cual se dirige a un alocutario representado (la amada). Se utiliza el tono de monólogo. El poema transita entre la invocación al tú y la descripción de la situación desgraciada padecida por el yo poético. Ese 'tú' se constituye en el poema como una presencia concreta y real, aunque sabemos que se encuentra ausente. El locutor personaje, a través de sus expresiones, tiende a materializarla; es decir, tiende a convertir su ausencia en presencia. Esto se da, principalmente, por que la ausencia-presencia de la amada aparece como una realidad irrefragable e inapelable ante él. En el poema se delinea una progresión de la conducta del yo poético, que no implica un cambio cualitativo, sino cuantitativo. Lo que se hace es radicalizar el estado de conflicto interno y de disforia. En el poema se dan en paralelo dos relaciones primordialmente: una antitética y otra metonímica. Esta ambivalencia de la situación del yo poético se resuelve en una proporción directa: la ausencia se extiende y la presencia se intensifica, ambas aumentan en forma proporcional. La realidad de la ausencia aumenta cuando el recuerdo-presencia se extrema. El yo poético se opone a la ausencia de la amada, pues esta implica un estado desagradable para él; al mismo tiempo, se encuentra muy cerca, cada vez más cerca, de ella. La desoladora cercanía de su imagen atormenta al yo poético.

e) Cosmovisión:

Este texto lírico da forma a una relación ambivalente entre el yo poético y su objeto de deseo, la amada. La pérdida de esta hunde al yo poético en un estado crítico. El poema describe tres momentos precisos de esta relación: un primer momento de crisis (ante la ausencia de la amada), el reencuentro con el pasado a través del recuerdo y un segundo momento de crisis (este más profundo, ya que el yo poético solo puede asumir como única realidad posible la ausencia-presencia de la amada).

Al respecto sobre el tema del recuerdo Roland Barthes afirma que «nunca más esa dicha volverá *tal cual*. La anamnesis me colma y me desgarrar [...] Me acuerdo para ser infeliz/feliz —no para comprender» (1986: 212-213). El recuerdo, en este sentido, no es necesariamente una experiencia gratificante; su retorno a la memoria puede conllevar consecuencias dolorosas para el enamorado. La ambigüedad del recuerdo nos permite entender cómo el poema oscila entre la esperanza de recuperar, por medio de la memoria, a la amada y la consciencia que revela que esto es imposible. Asimismo, los recursos expresivos de este poema tienden a configurar una esfera en la cual lo inexpresable se manifiesta en imágenes concretas; la materialización de lo abstracto (sentimientos, pensamientos, emociones, etc.) es un procedimiento constantemente utilizado. La lógica que gobierna el poema es cuantitativa. No porque lo cualitativo no aparezca, sino porque las estructuras textuales tienden a convertir la cualidad en cantidad perceptible. La comunicación-expresión del sufrimiento es una de las premisas de este poema. El resultado de todos estos recursos es la construcción de un espacio poético en el cual la realidad se encuentra hermanada con el malestar del hablante lírico. La naturaleza

adquiere dimensiones cósmicas al igual que el recuerdo de la amada. Este último es concebido como un cuerpo, una presencia sensorial y real. En pocas palabras, el cuerpo de la amada, su recuerdo, la naturaleza y el dolor del yo poético se encuentran (con)fundidos formando una sola realidad, la realidad del poema, su propio universo.

2.5. La celebración del cuerpo luminoso: análisis de «Recuerdo de la mujer entregada entre vegetales»

a) El poema:

Es conveniente, al igual que en el análisis anterior, detenernos un momento en el comentario de los epígrafes que acompañan este poema. Son dos textos de autores diferentes: la comparación entre ambos es inevitable. El primero de ellos pertenece a Gonzalo de Berceo, primer poeta español de nombre conocido. En este epígrafe se celebran las bondades de Toledo, su posición de «villa real» y su ubicación cercana a un río (el Taio) de «agua cabdal». La rima asonante²² presente entre las palabras 'real' y 'cabdal' establece una correlación entre ambos términos. Todavía más, estas cualidades son propicias para que se relacionen la ciudad y el río, Toledo y el Taio. La situación y la ubicación privilegiadas de ambos son puestas de relieve; mas también, a través de este procedimiento se manifiesta la presencia de la naturaleza. De este modo ambos sentidos son resguardados por el mismo recurso.

²² «La *rima parcial* es la reiteración en dos o más versos de una identidad acústica de algunos de los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada. Estos fonemas son siempre los vocálicos, de ahí que este tipo de rima reciba también el nombre de *rima vocálica*; otros términos son los de *rima imperfecta* y *rima asonante*» (Cf. Quilis, 1984: 39). Utilizo la expresión rima asonante por ser la más difundida en nuestro medio.

El segundo texto reelabora los versos de Berceo, tomando de ellos la noción de «espacio privilegiado». Simultáneamente, incrementa los términos vinculados a la noción de naturaleza. En el epígrafe de Abril encontramos palabras como ‘montes’, ‘luna’ y ‘río’. Las dos primeras son un agregado del poeta peruano. Además, en su epígrafe la noción de villa desaparece casi por completo, así sería efectivamente si no fuera porque este significado se encuentra incluido —debido a la previa colocación del epígrafe de Berceo— en el nombre de la ciudad, Toledo. Junto a esta modificación, Abril realiza otro cambio sustancial: coloca el tiempo pasado en primer plano. La palabra ‘fue’ puesta al inicio del epígrafe del peruano transforma la descripción espacial de Berceo en la cuasi-narración de un acontecimiento específico.

A todo esto hay que agregar el uso de los paréntesis, lo cual le brinda a este breve texto una cualidad accesoria, tal como sostienen Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en su imprescindible *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*: «[Los paréntesis son un] signo gráfico que encierra un término o una frase incidental» (2013: 311). Es decir, este signo permite establecer una relación entre el epígrafe, el poema y el breve texto en paréntesis. Asimismo, esta relación coloca al texto entre paréntesis en un nivel secundario, en un estatus inferior. El uso de estos signos de puntuación genera la interrogante sobre la «verdad» del hecho descrito; con lo cual surge una relación entre el autor real, el autor textual y el yo poético. Más importante aún que esto es el énfasis puesto en la noción de recuerdo, implícita en el segundo epígrafe. El pasado es revisado, traído de vuelta. Algunas de las preguntas que se desprenden —al contrastar este hecho textual con el análisis del poema anterior— son las siguientes: ¿acaso el recuerdo no producía un estado de

malestar en el yo poético?, ¿cómo es ahora posible que sea incitado a esta actividad por el autor textual?, ¿qué ha sucedido?, ¿acaso alguna modificación importante en su constitución?

Lo primero que debemos recordar es el lugar en el que se ubica este poema. Nos encontramos en la segunda sección del poemario; aquella presidida por el título «(De tu sueño al mío no hay sino olvido)». Título que curiosamente también se encuentra entre paréntesis. ¿Casualidad? Sabemos que no. Los paréntesis encierran, por lo general, «una oración o frase incidental, sin enlace necesario con los demás miembros del período, cuyo sentido interrumpe y no altera»²³. Una primera inferencia que resulta de nuestro análisis (hasta donde hemos avanzado) es la siguiente: existe una modificación importante en el yo poético. El orden de los poemas, por lo tanto, sigue una secuencia estructurada a partir de los cambios narrativos y emotivos. El conjunto se encuentra organizado a través de un desarrollo palpable en la configuración del yo poético y de sus actitudes. Debido a eso el uso de los paréntesis adquiere una significación especial: da forma a un tipo de comportamiento textual específico²⁴. Después de la crisis de la primera sección, el yo poético asume una nueva actitud para con el pasado: la memoria, el recuerdo, «el olvido» adquieren un rol protagónico aquí.

Retomemos. De más está decir que este segundo epígrafe entabla en relación directa, no solo con el texto de Berceo, sino con todo el poema. De

²³ *Diccionario de la Real Academia de la lengua*. En: www.rae.com. De ahora en adelante, cada vez que citeamos alguna definición de palabra esta es la fuente usada. Esto para evitar la llamada, pues en este formato no hay número de página posible para citar.

²⁴ Es importante recordar que en esta segunda sección abundan los epígrafes del propio autor con paréntesis. De los nueve que aparecen, siete utilizan este signo de puntuación. Al comparar esto con los dos de la primera sección y con su completa ausencia en la tercera, el balance es claro: existe un uso intencional de este procedimiento. La pregunta es cuál. Este punto aún está pendiente, por el momento. No nos apresuremos a lanzar una explicación. Más adelante, en el tercer capítulo de este trabajo, retomaremos este punto.

esta manera, el diálogo entre ambos epígrafes, el título y el texto poético mismo proporciona una primera clave de lectura. En ella podemos reconocer tres elementos principales: el cambio de actitud del yo poético, la configuración de la naturaleza como un «espacio privilegiado» y la presencia de la memoria-olvido como un eje importante del poema (y de esta segunda parte del poemario). La presencia del cuerpo femenino y su papel en esta configuración aparecerá como resultado de nuestro análisis. Procedemos inmediatamente a colocar el poema:

Recuerdo de la mujer entregada entre vegetales

*En Toledo la buena, esa villa real
que iaze sobre Taio, esa agua cabdal.
Berceo*

*(Fue en los montes de Toledo,
en márgenes de luna y río)*

1 Ayer estabas suelta en los bosques
2 donde la alta y señera luna cierra su pureza,
3 cuando la noche brama en los pozos del alma
4 y la soledad limita con la propia esperanza.

5 Tu cuerpo está cruzado por las tempestades
6 desde que el mundo existe y el hombre es responsable
7 de cuanto habita y crece de floral en la vida.

8 Las estrellas no saben sino por lejanía
9 del vibrar tan profundo y musical de tus ojos;
10 ignoran la aurora de tus senos boreales:
11 el paisaje absoluto y universal de tu vientre.

b) Segmentación:

1. La presencia femenina ubicada en un pasado primigenio y mítico donde domina la naturaleza salvaje (vv. 1-4).
2. El cuerpo de la amada como una entidad compleja y ajena a la voluntad del varón-amante (vv. 5-7).

3. El cuerpo de la amada como una naturaleza particular, propia, sagrada y cósmica (vv. 8-11).

A diferencia del poema anterior, este texto inicia una nueva etapa en el devenir del yo poético; su ubicación al comienzo de la segunda sección del poemario es, en este sentido, un índice del cambio de actitud producido en el hablante lírico; el cual ya no se encuentra embargado por la melancolía ni la desesperación. La crisis manifiesta en el análisis previo no se hace presente. Este poema, por el contrario, tiende a configurar una situación distinta, de celebración en nuestra opinión. En él predominan las expresiones de euforia y exaltación, especialmente hacia el final del poema. La progresión temática manifiesta una individualización del cuerpo de la amada; hasta el punto de configurar una naturaleza autónoma, un universo de sentido individual con códigos propios. Nuestra segmentación recoge esta orientación de lectura. El poema describe al comenzar un pasado primigenio y mítico; en el cual el «tú», la amada, se encuentra en libertad, en contacto con la naturaleza. Este pasado se encuentra circunscrito por un dónde (espacio) y un cuándo (tiempo): es una situación próxima a un estado potencial. En este momento el yo poético desaparece; no hace ninguna referencia a sí mismo. El discurso poético se acerca a la descripción de un hecho primordial. Con el desarrollo del texto, poco a poco, el yo poético irá centrando su atención en el cuerpo de la amada. Al principio este aparece representado como una entidad compleja e independiente a su voluntad. Esta independencia adquiere, hacia el final del poema, dimensiones cósmicas. Al punto de convertirse en una entidad autónoma, que entra en relación con la Naturaleza misma, en un dialogo

complejo donde el cuerpo femenino se impone como una instancia superior. En el último segmento prima el erotismo en la expresión poética; el cuerpo de la amada adquiere una dimensión sagrada. El yo poético se reconoce a sí mismo como el portador del «saber de su cuerpo».

c) Campos figurativos:

C. F. Metáfora:

Metáfora propiamente dicha: en el tercer verso encontramos esta figura. Ahí se afirma lo siguiente: «cuando la noche brama en *los pozos del alma*». La expresión 'pozos del alma' hace referencia a la interioridad del hombre (y por extensión, del yo poético). Con esta imagen se consigue radicalizar doblemente la distancia que existe entre la esfera de lo interior y lo exterior. La noción de oscuridad y profundidad se aúnan para elaborar una concepción del alma poseída por la inconsciencia, por la completa falta de conocimiento, de saber. El alma se encuentra dominada por la oscuridad del pozo y de la noche; además, la profundidad del primero la obliga a asumirse como una desconocida para sí misma. En esta situación el interior ya no puede asumirse solo como consciencia racional, sino también como el espacio donde se dan las emociones y sentimientos. Se trata de un alma unida estrechamente a su cuerpo. En el tiempo concebido en esta imagen, el hombre se encuentra poseído por la oscuridad. La noche no posee el sentido nefasto del poema anterior, sino se acerca a lo instintivo, a lo inconsciente, es decir, a la parte no racional del ser humano. Prima un estado de unidad con la naturaleza. Más adelante encontramos nuevamente este recurso. En los versos octavo y noveno el yo poético afirma lo siguiente: «Las estrellas no saben sino por

lejanía / *del vibrar tan profundo y musical de tus ojos*». Esta metáfora es una reelaboración de otra más elemental y sencilla: «tus ojos son estrellas». En la expresión usada en el poema esta equivalencia esta supuesta, mas ha sido reelaborada. La vitalidad, la belleza y armonía de los ojos de la amada adquieren un estatuto estelar. Son equivalentes a las estrellas, incluso poseen cualidades propias que las colocan por encima de ellas. Forman parte de una naturaleza fácilmente perceptible para el yo poético. Este conoce, sabe, aquello que las estrellas casi ignoran por completo.

Personificación: este procedimiento aparece en el tercer verso. El yo poético afirma: «cuando *la noche brama* en los pozos del alma». Como mencionamos anteriormente, la noche posee en este verso una constitución orgánica, vital, instintiva. Es representada como un animal salvaje poseído por la ira. Esta furia irracional es transmitida al alma del hombre. Esto refuerza, sin duda, nuestra interpretación al remarcar ese estado primigenio en el cual se halló la humanidad en un pasado mítico. La oscuridad es reasumida no como el espacio de la ausencia, sino como el espacio de la unidad absoluta con el cosmos, el espacio de la identidad pura. Esto se complementa con la casi total ausencia, a nivel del enunciado, del yo poético en el primer segmento (solo aparece de manera implícita en el verbo en pasado, vinculado al «tú»). Parece evidente que la descripción que realiza lo compromete, aun así la casi ausencia de marcas textuales del yo poético es necesaria; sobre todo porque en un estado como este no es posible una consciencia discriminadora y lógica: no hay conocimiento ni lenguaje posible en una situación como esta, sino pura inconsciencia, al punto de que la soledad humana es equivalente a la esperanza. Pues, a la larga, este pasado primordial no es agradable para el yo

poético, él no busca la unidad absoluta con el cosmos, por el contrario, él necesita la diferencia para contemplar y relacionarse con la amada. Él requiere que ella exista como un cuerpo distinto al suyo y, a partir de esa diferencia, recuperar el cosmos en su totalidad. El estado de latencia en el cual la amada se extiende en la naturaleza es solo parte de un proceso más complejo. En los versos octavo y noveno nos reencontramos con esta figura: «*Las estrellas no saben sino por lejanía / del vibrar tan profundo y musical de tus ojos*». Anteriormente, centramos nuestra atención en el verso noveno, ahora lo haremos en el octavo. Esta personificación remarca dos cualidades especialmente: la falta de saber y la lejanía. En este caso, el procedimiento implícito de la personificación es una sinécdoque parte por todo (estrellas por naturaleza). Sobre este procedimiento se elabora la figura retórica que estamos analizando. El saber que poseen las estrellas está ligado a la distancia. El cuerpo de la amada se constituye como un cosmos propio, organizado y autónomo; paralelo al entorno natural. La naturaleza queda de esta manera configurada como una realidad distinta al cuerpo de la amada. El yo poético se construye a sí mismo como portador de un saber propio vinculado al milagroso cuerpo del «tú». Saber y diferencia forman parte, así, de una misma relación que acerca y distancia y separa dos universos. El yo solo puede existir, en este poema, vinculado a la realidad corporal femenina. Su presencia es clave para la autonomía del hablante lírico. A esto hay que agregar el significado de la luz y lo luminoso. Significados que se vinculan a la noción de «alba» que gobierna todo el poemario. Los ojos —y luego los senos, el vientre y, por extensión, el cuerpo entero— de la amada llevan en su interior la idea de lo luminoso. El cuerpo brilla con claridad propia; es un astro, una constelación, un mapa de luz

organizado y (con) sentido. Alrededor de esta luminosidad se constituye la presencia del yo poético.

Hipérbole: esta figura se hace presente en los versos quinto y sexto: «Tu cuerpo está cruzado por las tempestades / *desde que el mundo existe*». Aquí se reconoce el pasado inmemorial del cual el cuerpo de la amada forma parte, pero, al mismo tiempo, se remarca la diferencia sustantiva existente entre ambas entidades. Su cuerpo (materialización del «tú») es reconocido como un universo particular por la propia naturaleza. Se genera así una distancia entre esta y el cuerpo de la amada, sin perder el sentido fundamental que posee este último para el yo poético. Esto se nota con claridad al asimilar el sentido milenario del cosmos al cuerpo del «tú». En otras palabras, existe una diferencia ontológica, mas no una de rango, ya que el cuerpo de la amada es tan antiguo como el mismo cosmos. Esta presencia en el tiempo le brinda un estatuto similar al de la naturaleza. Poseen atributos semejantes, la relación entre ambas entidades es horizontal. De esta manera el yo poético justifica su propia identidad al fundamentarla en la existencia real y concreta del universo corporal del «tú». Más adelante, en el verso décimo encontramos nuevamente esta figura. El yo poético afirma lo siguiente: «ignoran la aurora de tus *senos boreales*». El cuerpo de la amada adquiere una dimensión geográfica y cósmica. Las nociones de norte y polo contenidas en la palabra boreal ayudan diseñar el cuerpo de la amada como un espacio sagrado y estelar. Mircea Eliade, en su clásico ensayo *Lo sagrado y lo profano*, apunta que el espacio nunca es homogéneo, por el contrario, presenta rupturas (1994). Así, es posible distinguir entre espacio profano y espacio sagrado. Esta última noción resulta muy atractiva para nuestro análisis, pues nos permite comprender qué

sucede en el poema cuando la amada aparece. Eliade define así esta categoría:

Para el hombre religioso *el espacio no es homogéneo*; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras [...] Hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, “fuerte”, significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos. Más aún: para el hombre religioso esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es *real, que existe realmente*, y todo el resto, la extensión informe que le rodea (1994: 25).

Así, hay lugares especiales, que adquieren para quien los habita una consistencia distinta. En el poema, es la presencia de la amada, o acaso el deseo de conjurarla (y atraparla) en él, lo que permite la conjunción de instancias diferentes en el tejido textual. No obstante, no debemos olvidar que la creación de un espacio singular dentro del texto poético obedece a la creación literaria y no necesariamente a una experiencia religiosa²⁵. Consideramos, en resumen, el espacio sagrado o cósmico (usaremos ambos términos como sinónimos) como un lugar creado al nivel de la representación textual, en el cual es posible (o por lo menos esa es su aspiración) la disolución de las diferencias y un rebasamientos de la propia identidad. Es un espacio, con atributos sacros (tal como los entiende Eliade), pero al mismo tiempo obedece a la lógica del autor textual que lo configura. Los poemas de Abril tienden constantemente a diseñar este tipo de lugares en el cual el cuerpo de la amada, su recuerdo, la naturaleza y el yo poético terminan acercándose (y confundándose) a niveles increíbles.

²⁵ Aunque, como hemos visto al reseñar el pensamiento de Martin Buber y María Zambrano, no existe un obstáculo serio para excluir la posibilidad de que el pacto amoroso se parece en algunos aspectos al encuentro con lo divino. O que, incluso, puede ser el punto de partida para una experiencia trascendente, que supere la discontinuidad ontológica que caracteriza al ser humano, y que se ha radicalizado en la época moderna.

Por cercanía con la palabra 'aurora' estos sentidos se vinculan a la noción de lo luminoso; creemos que esto es clave, pues configura la dicotomía oscuridad-luz. Al poner en relación esta dicotomía con los resultados del primer análisis vemos como se construye la arquitectura textual del poemario. En el verso siguiente se refuerza la idea del cuerpo de la amada como espacio cósmico y sagrado. El yo poético afirma: «el paisaje absoluto y universal de tu vientre». Este verso va precedido de los dos puntos, lo cual le brinda una cualidad particular; se trata de una frase decisiva, ya que no solo cierra el poema, culmina también su progresión temática. El vientre de la amada se convierte en un espacio de certeza; su realidad se impone fuera de toda duda. Es el espacio donde se realiza la fusión de lo cognoscible y lo real. El yo poético se ubica como observador-testigo de la maravillosa verdad del «tú». Pero esta verdad no puede ser otra que la escritura poética, el poema mismo. La cualidad de universal, categórico y absoluto le pertenece a la obra de arte. El cuerpo de la amada alcanza este estatuto. El yo poético se convierte en el creador-espectador del cuerpo de la amada; el cual surge del pasado, de su memoria como recuerdo. Por ese motivo, puede ser asimilado satisfactoriamente en su escritura.

C. F. Metonimia:

Metonimia concreto por abstracto: en el verso que inicia el poema encontramos esta figura. En ese lugar el yo poético afirma lo siguiente: «*Ayer* estabas suelta en los bosques». Nos parece que este caso la palabra 'ayer' involucra un procedimiento que ubica la acción poética en un pasado mítico. El deíctico, en este caso, cumple la función de materializar una realidad carente de forma

física. Con este procedimiento el yo poético consigue una imagen que simboliza el estado de unidad absoluta con la naturaleza; un espacio en el cual la consciencia se encuentra muda y la diferencia aparece como una nada. Ese pasado se vincula inmediatamente al «tú» cuerpo de la amada. Ella es el eje de todo el poema, el yo poético se constituye a partir de ahí. En el quinto verso del texto encontramos nuevamente este procedimiento: «Tu cuerpo *está cruzado por las tempestades*». Aquí se elabora una imagen doble, ambigua. El término 'tempestades' incluye tanto el sentido de naturaleza y el de complejidad. Nos interesa el segundo sobre todo. El cuerpo de la amada es descrito como un territorio inhóspito, complicado y de difícil comprensión. Se trata de un comportamiento que es consustancial a él desde los orígenes del mundo. Debido a esto se genera la distancia entre este y el cosmos entero. El componente cognoscitivo, la consciencia del yo poético, es lo único que puede aprehender esta difusa realidad. Estas dificultades adquieren forma en la imagen de la tempestad. La fuerza, la energía y el vigor desplegados brindan una descripción de la relación tensa entre belleza y conocimiento; características que envuelven el acercamiento del yo poético hacia la amada. En el verso décimo encontramos una vez más esta figura: «*ignoran la aurora de tus senos boreales*». Como mencionamos anteriormente, la aurora en este verso representa ante todo el significado de lo luminoso, lo brillante: el alba se opone al atardecer y la noche. La luz de la aurora es un equivalente de la luz del cuerpo de la amada, este posee el carácter expectante del alba. A diferencia del primer poema, en este texto se da un contrapunto entre lo luminoso (el alba, la aurora, el cuerpo de la amada) y lo oscuro (unidad con la naturaleza, «la noche», los «pozos del alma», la falta de conocimiento). Esta

polarización de los significantes es un cambio importante en la actitud del yo poético; este no solo se lamenta, ahora es capaz de crear, a partir de sus recuerdos, la imagen de este cuerpo cósmico-poema-obra de arte.

C. F. Sinécdoque:

Sinécdoque parte por todo: nos hemos dado cuenta de que el primer y el último verso de este poema poseen una importancia fundamental. En el análisis de esta figura veremos que se tiene que prestar mucha atención a la relación que mantienen. En el primer verso leemos lo siguiente: «Ayer estabas suelta *en los bosques*». La última palabra del poema, bosques, es utilizada para referirse a la naturaleza vegetal en su totalidad. Desde el título y la revisión de los epígrafes sabemos que la naturaleza es vista como un espacio privilegiado para el amor. Pero el poema se propone superarla y fundar una nueva realidad, centrada en el cuerpo del «tú». Como podemos apreciar el verbo en pasado se vincula a él; desde un inicio sabemos que su presencia marca tanto el pasado como el presente. La amada pertenece a este pasado ciertamente; se haya suelta, en libertad. Este espacio está signado por la noche y la luna. El yo poético se encuentra sometido a estas fuerzas elementales, mas ella se encuentra en libertad. Esto implica que la relación que la amada mantiene con la naturaleza es siempre distinta a la del yo poético. Si bien ella pertenece a este orden no se encuentra en el silencio ni en la lejanía de sí misma, como lo está el yo poético. Para él, la soledad es casi sinónimo de la esperanza. En los tres versos finales nos encontramos nuevamente con esta figura: «...tus ojos /...tus senos... /...tu vientre». Al igual que en el poema anterior, el determinante posesivo 'tu' designa a la totalidad de la amada. Las partes de su cuerpo remiten a toda su corporalidad; el uso del fragmento obedece ante todo

al esfuerzo del yo poético por configurar un mapa particular de la geografía del cuerpo de su amada. Existe un desplazamiento claro, desde la Naturaleza, como espacio privilegiado para el amor, hasta la naturaleza particular del cuerpo de la amada, constituida como un espacio cósmico y sagrado. Al final del poema ella ha alcanzado la jerarquía de entidad sacra y universal. La descripción erótica se vincula al discurso poético, en la medida que la «creación» de este espacio se logra gracias a la sensorialidad e hipersensibilidad del yo poético. El erotismo del yo poético tiene que ser visto como un acto de creación y de superación de las sombras. El acercamiento al recuerdo de la amada se constituye, ante todo, como la producción de una nueva realidad.

C. F. Repetición:

Aliteración: el análisis de los textos poéticos no puede dejar de lado la revisión de todos sus elementos. Más aún cuando estos poseen estructuras que permiten una mejor comprensión del poema. En este apartado vamos a comentar el uso de una figura en el mismo título del texto. Señalamos con mayúsculas las reiteraciones de vocal 'e' y la consonante 'r': «REcuERdo dE la mujER EntREgada EntRE vEgEtalEs». Este procedimiento consigue vincular desde el inicio las nociones de memoria, naturaleza y mujer. Notemos que la última palabra, 'vegetales', ya no contiene la consonante 'r'. Esto es significativo, pues, como hemos visto más arriba, el poema tiende a distinguir entre la naturaleza y el cuerpo de la amada. Si leemos todo el texto a partir del epígrafe del propio Abril, autor textual, veremos que se construye a partir de la rememoración. El uso de los paréntesis refuerza este procedimiento. El poema

se elabora a partir de la materia del recuerdo, no de una realidad palpable, aunque se trata de una realidad mental, sensorialmente marcada. En este caso el yo poético rememora de manera premeditada. Asume su memoria para de esta manera producir el poema. En este sentido, es fundamental el orden en que aparecen las palabras en el título: recuerdo-(mujer-entregada)-vegetales. Existe una línea que va desde la memoria hacia la fundación de una naturaleza autónoma. Es decir, el poema va más allá del título; al resemantizar el sentido de la palabra naturaleza (presupuesta en el término 'vegetales') consigue exorcizar el estado de crisis en el que se encontraba en la primera sección.

d) Interlocutores:

En este poema aparece un locutor personaje que se dirige hacia un «tú», definido en el texto como el cuerpo de la amada. El tono predominante es el de monólogo. El yo poético recorre el tiempo desde un pasado mítico de unidad con el cosmos entero hasta la concreción de su consciencia y la formación de su identidad. Esto es posible gracias a la presencia activa del cuerpo de la amada; la cual se constituye como una realidad propia y particular: como un cuerpo cósmico. El final del poema permite una doble lectura de este procedimiento. Por un lado la realidad del cuerpo se construye como un espacio cósmico autónomo y equivalente a la naturaleza (incluso, en algunos aspectos, superior). Pero este cuerpo es también una construcción textual. El carácter de universal y su rango de absoluto (términos que aparecen en el texto) implican un acercamiento a las nociones de obra de arte y poema. Es decir, son el producto de un trabajo intelectual previo, que convierte la materia inasible del recuerdo en poesía.

En el poema se percibe una progresión de la conducta que va del pesimismo de la primera parte del poema a una expresión exaltada, eufórica y exultante. Existe, entonces, un cambio de actitud marcado en el poema; que pasa de lo negativo a lo positivo. El yo poético pasa de la oscuridad a la luz, etapas determinantes para comprender el sentido del poema. La claridad, las imágenes luminosas y la aurora mencionada en el poema son los correlatos de esta transformación. También reconocemos dos tipos de relaciones, una antitética y otra metonímica (Arduini, 2000) imponiéndose una de ellas al final del poema en desmedro de la otra; al final del poema se impone una de ellas opacando a la otra. El poema dibuja este contraste. En el primer segmento se delinea una relación antitética del yo poético respecto a la naturaleza, el pasado y la inconsciencia. La descripción posee un matiz mítico. El orden de lo natural es concebido como opuesto a los deseos del yo poético. En ese mismo segmento aparece también la relación metonímica; la cual se vincula con el cuerpo de la amada. Esta relación está marcada por la redundancia, la mención constante de las diferentes partes del cuerpo colabora en este sentido. El tú prácticamente domina los dos últimos segmentos del poema. Esta segunda relación se intensifica y se impone al final.

e) Cosmovisión:

Este texto posee, en nuestra opinión, una doble lectura. Si bien nuestro análisis se ha detenido especialmente en una de ella, hemos hecho todo lo posible por dejar algunas proposiciones para luego retomarlas en los siguientes acápite. Las lecturas que se confrontan implican, ante todo, la distinción básica entre el yo del enunciado y el yo de la enunciación. Creemos que en este texto existen

dos esferas definidas: aquella que se refiere al universo de lo representado y aquella otra que se hunde en el proceso de representación mismo.

Como confirma Dominique Combe, en la poesía moderna se ha radicalizado «el problema de la unidad del sujeto lírico» (1999: 152). A un nivel fenomenológico, insiste el teórico francés, tenemos que hablar de una doble referencia, la cual «parece corresponder a una doble intencionalidad de la parte del sujeto, vuelto a la vez sobre sí mismo y sobre el mundo, extendido a la vez hacia lo singular y hacia lo universal, *de modo que la relación entre la referencialidad autobiográfica y la ficción pasa por esta doble intencionalidad*» (152, cursivas nuestras). Esto implica que el yo poético no tiene necesariamente que verse como una instancia rígida, sino que en su misma constitución, sobre todo en la poesía moderna, pueden hallarse fisuras. En el caso de Combe, una de estas fracturas se da al nivel de la verdad del discurso poético: el yo poético es una proyección autobiográfica (o sea, hay un componente que parte de la experiencia vital del poeta) pero también es una creación ficcional (un personaje definido y creado por el autor textual). A nosotros nos interesa partir de esta idea. Dar cuenta de un yo poético que puede verse en varios niveles: para nuestra investigación, y gracias al aporte de la semiótica de Jacques Fontanille (2006, 2012), nos interesa *desdoblar* al hablante lírico en dos niveles, del enunciado y de la enunciación²⁶.

«Recuerdo de la mujer entregada entre vegetales» define un discurso situado en un tiempo mítico que se dirige —por medio del uso preciso de diferentes recursos retóricos— hacia la constitución de un orden autónomo, centrado en el cuerpo de la amada. Este desplazamiento es el que domina en

²⁶ En el siguiente capítulo daremos algunos apuntes sobre la distinción entre el nivel del enunciado y el de la enunciación.

el poema. Sin embargo, no podemos omitir el hecho de que la configuración de ese pasado mítico posee ciertas similitudes con «el infortunio de la noche y la sombra» del primer poema.

En una segunda lectura, el yo poético intenta «suplir» la ausencia de la amada, la inquietante persistencia de su imagen en la memoria, con la producción de la obra artística. El verso final refuerza esta interpretación: los atributos que describen el vientre de la amada (universal y absoluto) señalan esta aspiración hacia lo trascendente. La presencia del recuerdo y de la memoria como un pilar de la producción poética es un elemento que respalda esta interpretación. Es evidente que existe un cambio de actitud en el yo poético. Todavía no podemos definirlo con claridad pero vamos recogiendo componentes para esta explicación.

En este poema percibimos diáfananamente la construcción de la dicotomía oscuridad-luz. Todo el texto poético se sostiene sobre esta oposición. El hablante lírico busca acceder a la luminosidad, al alba, del cuerpo de la amada. Este deseo se opone a un pasado oscuro y nocivo para él. Como vemos esta figura es fácilmente asimilable al poema anterior. En este caso, existe un progresivo desarrollo que lleva de la oscuridad (noche, pozo) a la luz (aurora, ojos, estrellas, cuerpo). La fundación del cuerpo de la amada como un espacio cósmico y luminoso genera la posibilidad de superar el sufrimiento. Al mismo tiempo, implica la consagración del yo poético, ya que él se realiza a sí mismo a partir del saber y la cercanía respecto al cuerpo de la amada. El tú supone y exige ya la presencia del yo poético. Mientras más celebra el cuerpo de ella, más se reafirma a sí mismo. Se constituye como una consciencia que discierne y sabe. La luz, en este sentido, implica la configuración de un yo fuerte inmune

al dolor. La descripción que realiza del cuerpo de la amada está plagada de erotismo, que le permite al hablante lírico superar la ausencia del otro, superando su discontinuidad constitutiva (Bataille, 1982). El yo poético no solo refiere, sino crea un mundo aparte, un espacio cósmico. El acto de creación es el elemento común, que reúne por un instante, al yo poético, al autor textual y al autor real, los tres fundidos en la escritura poética.

2.6. La conciencia desengañada: la crisis de la escritura poética

En la época moderna, la poesía es también poética. La reflexión del poeta sobre lo que escribe es habitual en nuestra sociedad, incluso podemos decir que es una de las marcas fundamentales de nuestra forma de hacer y entender la poesía. Basta recordar el modo cómo inicia el muy bien documentado libro de Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo* (1996), un clásico de los estudios de poesía moderna:

Me ha parecido que una línea directriz, cuyo trazo aparecerá en este libro de vez en cuando, dominaba el movimiento poético a partir del romanticismo [SIC]. Los capítulos de este libro se han escrito en función de *la gran ambición de los modernos de captar la poesía en su esencia* (8, cursivas nuestras).

Ese «captar la poesía en su esencia» ha sido una de las principales obsesiones — que hubo de radicalizarse en la poética de los simbolistas franceses y que llegó a su delirio con la vanguardia histórica— de los poetas, desde los primeros románticos hasta la lírica contemporánea.

Desde otra perspectiva, Octavio Paz, en su magnífico ensayo *Los hijos del limo* (2008), sostiene que la poesía moderna es el producto de la constante interacción de dos principios, la analogía y la ironía, que desde finales del siglo XVIII han definido el destino de la escritura poética. La analogía, para Paz, es

«la ciencia de las correspondencias» (80). Por otro lado, la ironía es, a grandes rasgos, la conciencia crítica que obtiene el poeta al ser consciente de su finitud (81). Para Paz, mientras que la analogía es un «recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad», ya que, si bien «la analogía no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su existencia» (80); la ironía parte, desde Baudelaire, de la «conciencia de la ambigüedad de la analogía» (82) y nos obliga a aceptar que «hemos perdido el secreto del lenguaje cósmico, que es la llave de la analogía» (82). Paz continúa desarrollando esta última idea de la siguiente manera:

El poeta moderno sabe —o cree que sabe— precisamente lo contrario [a la analogía]: el mundo es ilegible, no hay libro. La negación, la crítica, la ironía, son también un saber, aunque de signo opuesto al de Dante [Alighieri, quien creía en la analogía entre el mundo y las sagradas escrituras]. Un saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino *en la visión de la ruptura de la unidad*. Un saber abismal, irónico (83, cursivas nuestras).

Si por un lado surge la reconciliación, por otro, el desencanto. Atravesada por esta oposición, la poesía moderna se constituye en la ambigüedad de ser puerta y reja en simultáneo. Pero cabe preguntarse si la tensión que irrumpe entre estos dos extremos, la analogía y la ironía, puede albergarse incluso en un mismo texto poético. En nuestra opinión, esto es lo que sucede en *Descubrimiento del alba*: por un lado, al nivel del enunciado, brota la esperanza de unirse a la imagen del ser amado por medio de la energía y la magia creadoras transmutadas en erotismo; por el otro, al nivel de la enunciación, el poema descubre sus grietas, su naturaleza fútil de escritura, su carne de papel, su sangre de tinta. Banalidad de la escritura poética. Precisamente esta oposición se instala en la base del libro y, por medio de una ambigüedad

productiva de algunos elementos textuales, lejos de resolverse, de salvar las esperanzas de comunión del yo poético, permanece a lo largo de los poemas.

Este proceso de concientización de las limitaciones de la escritura poética, puede ser visto también desde la óptica de Roland Barthes, quien en su memorable ensayo *El grado cero de la escritura* (2009), realiza una genealogía de este proceso. Un resumen del libro, que resulta de suma utilidad para esclarecer nuestro interés en la noción de escritura propuesta por el crítico francés, se publicó originalmente en 1959 con el título de «Lenguaje y meta-lenguaje» y apareció luego en sus *Ensayos críticos* (1973). Aunque la cita es extensa conviene recordar cuál es el proceso que está describiendo Barthes:

[...] probablemente con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura. He aquí, grosso modo, las fases de este desarrollo: en un principio, una conciencia artesana de la fabricación literaria, llevada hasta el escrúpulo doloroso, hasta el tormento de lo imposible (Flaubert); *luego, la voluntad heroica de confundir en una misma sustancia escrita la literatura y el pensamiento de la literatura (Mallarmé)*; luego, la esperanza de llegar a eludir la tautología literaria, aplazando sin cesar, por así decirlo, la literatura para el día de mañana, declarando largamente que se *va* a escribir, y haciendo de esta declaración la literatura misma (Proust); más adelante, el proceso de la buena fe literaria, multiplicando voluntaria, sistemáticamente, hasta el infinito, los sentidos de la palabra-objeto, sin detenerse nunca en un significado unívoco (surrealismo); y finalmente, a la inversa, enrareciendo estos sentidos, hasta el punto de esperar obtener un *estar-ahí* del lenguaje literario, una especie de blancura del escribir (pero no una inocencia): pienso aquí en la obra de Robbe-Grillet (128, primeras cursivas nuestras).

En el recuento que realiza Barthes, apreciamos como, a partir de los libros de Flaubert, los autores no se preocupan solo por generar ficciones o, en el caso de la poesía, *expresar* sus emociones, sino adquieren una conciencia de que se escribe, mejor aún, obtienen una mirada crítica de la forma en la que escriben. Como señala Barthes, cuando la escritura tradicional entra en crisis

«la Literatura en su totalidad [...] se ha transformado en una problemática del lenguaje» (2009: 13). Este énfasis en el aspecto formal no supone la separación de la obra de su entorno sociocultural. Al respecto Barthes indica que «la Historia se presenta entonces frente al escritor como el advenimiento de una opción necesaria entre varias morales del lenguaje —lo obliga a *significar* la Literatura según posibles de los que no es dueño» (2009: 12). Entre las varias escrituras presentes en el medio literario, el escritor acepta y emplea, actualiza, solo *una* en cada obra. Así, sus opciones estilísticas y formales son también decisiones éticas e, incluso, políticas. El lenguaje de las obras literarias es consecuencia, entonces, de una meditación previa, que supone colocarse en un espacio social, alrededor de ciertos problemas y puntos de vista, y apartado de otros. De esta forma, si retomamos lo dicho con anterioridad, la escritura es la conciencia crítica del lenguaje que prevalece y se manifiesta en la obra. En *Descubrimiento del alba* de Xavier Abril, esta conciencia sobre el artificio verbal existe. En algunos textos trasluce una conciencia irónica de la escritura, que cuestiona de forma ácida los poderes que se le adjudican al poema.

En torno a la poesía, en ese mismo ensayo, el crítico francés estipula que, mientras que la poesía tradicional era, en esencia, «una variación ornamental de la prosa» (47), la poesía moderna es un lenguaje diferente, una «sustancia» (48), que «destruye la naturaleza [...] funcional del lenguaje y solo deja subsistir los fundamentos lexicales» (51). Por tal razón, la poesía moderna se caracteriza por la «densidad de la palabra» poética (52), la cual «nunca puede ser falsa porque es total» (52). Barthes, como puede apreciarse, le otorga a la poesía el mérito de haber realizado la experiencia lingüística más

radical de todas en la modernidad. La poesía ya no es prosa con metro y rima. Por el contrario, es una búsqueda esencial que llegó incluso, de la mano de Mallarmé, a la aniquilación de la palabra poética. Es este poeta francés quien lleva a cabo una experiencia extrema con el lenguaje de la poesía: fundir en el poema «la literatura y el pensamiento de la literatura» (2009: 128)²⁷. Con Mallarmé, la «reflexividad» (Todó, 1987: 17) de la estética simbolista alcanzó una de sus cimas:

este cuestionamiento perpetuo y radical de lo que es y debe ser la poesía es otro de los escasos atributos que comparten los poetas que hoy llamamos simbolistas [...] Baudelaire, Mallarmé o Valéry son autores de teorías poéticas originales y profundas, y lo más interesante es que muchas veces la teoría se expresa y se experimenta en el poema mismo. Así *Le Bateau Ivre* de Rimbaud, el *Tombeau d'Edgar Poe* de Mallarmé o *La Jeune Parque* de Valéry son a un tiempo poemas geniales y formidables reflexiones sobre la poesía. Esta reflexividad va a ser un legado perdurable de la poética simbolista; al rigor formal, los mejores poetas simbolistas añadieron el rigor de pensamiento, y a partir de ellos el poeta, además de inspirado, habrá de estar «furioso de inteligencia» (Todó, 1987: 17)²⁸.

Esta es la opción que actualiza *Descubrimiento del alba* en sus poemas, queda pendiente evaluar las consecuencias éticas y políticas que se desprenden de ella. Lo cierto, sin embargo, es que este vínculo, si bien no fue examinado de forma precisa por la crítica especializada, ha sido leído a partir de la noción de «poesía pura», que, como vimos en el primer capítulo, es uno de los paradigmas hermenéuticos privilegiados en la recepción de la obra poética de

²⁷ En términos generales, la relación entre el pensamiento y la poesía no es una operación exclusiva de la poesía francesa, ni siquiera del simbolismo. Georges Steiner, con la claridad expresiva y el rigor argumentativo que lo caracterizan, realiza una genealogía de esta relación en su libro *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan* (2012), donde describe los vínculos soterrados entre la palabra poética y el pensamiento filosófico, por medio de encuentros fortuitos y experiencias de gran exigencia para el lenguaje.

²⁸ Para un comentario más profundo sobre el simbolismo poético puede consultarse el estupendo estudio de María Victoria Utrera Torremocha, *El simbolismo poético. Estética y teoría* (2011), así como el primer y el segundo capítulo, «Perspectivas y retrospectivas» y «Baudelaire» respectivamente, del clásico libro de Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna* (1974), donde realiza un balance de la poesía antes del simbolismo y describe, al hablar del autor de *Las flores del mal*, algunos elementos de la estética simbolista.

Xavier Abril. La relación entre la poesía de Abril y la estética de Mallarmé no es arbitraria: el autor peruano dedicó algunos de sus ensayos como crítico literario a iluminar la relación entre César Vallejo y el vate francés (1960) e incluso compiló y publicó una *Antología de Mallarmé* (1961)²⁹. Asimismo, su acercamiento al Simbolismo queda patente en su monumental ensayo *Eguren, el obscuro (El simbolismo en América)* (1970).

Todavía no hemos realizado un balance de los ensayos de Xavier Abril³⁰, pero, por lo que hemos visto en estas líneas, existe una cantidad importante de elementos que permiten afirmar que la fuente de la que se nutre la poesía de *Descubrimiento del alba* procede del simbolismo francés, en especial de la poesía de Stéphane Mallarmé. La reflexividad del discurso poético, que podemos entender como la conciencia crítica del lenguaje presente en la obra, coincide con una de las variantes de lo que Barthes define como «escritura». En el poemario que venimos analizando, aparecen dos discursos simultáneos y paralelos que se repelen: uno enarbola el erotismo como una posibilidad de paliar el dolor ante la ausencia del ser amado y promete transformar el recuerdo en poema; el otro cuestiona y desbarata las esperanzas cifradas en el lenguaje y revela la naturaleza fútil de la escritura

²⁹ Un comentario a los ensayos de Abril dedicados a Mallarmé lo realiza Ricardo Silva-Santisteban en el primer volumen de la trilogía *Stéphane Mallarmé en castellano*, en el cual se dedica a hacer un balance de la recepción crítica del poeta francés en lengua castellana. Silva Santisteban señala que, en la introducción a su *Antología de Mallarmé*, Xavier Abril se dedica a «comentar con sensibilidad, pero también con falta de rigor, como gran parte de la obra crítica de Abril, la obra poética de Mallarmé» (1998: 240).

³⁰ Aunque todavía preliminar, y centrado exclusivamente en uno de los libros de ensayos de Xavier Abril, esbozamos un primer acercamiento en nuestra ponencia «César Vallejo, el decadente. Comentario sobre *Vallejo, ensayo de aproximación crítica* de Xavier Abril. (Notas de trabajo)» que fue presentada en la Semana de Literatura 2012 organizada por el CELIT (Centro de Estudiantes de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos) (Cf. GÓMEZ, 2012b).

poética. Erotismo y escritura son los elementos claves de esta tensión constitutiva.

2.7. El recuerdo de la amada convertido en obra de arte: análisis de «Patética»

a) El poema:

Este poema abre la tercera sección del libro. Buscamos en este análisis retomar algunas de las nociones desarrolladas anteriormente. Además, creemos que el contraste con los dos poemas comentados hasta el momento permitirá una mejor comprensión de nuestra lectura exegética. Nuestra prioridad en este momento es reafirmar y concatenar ideas vertidas anteriormente, que aún no hemos aprovechado para el análisis, pero que constituyen el segundo núcleo de nuestra investigación, aquel que reflexiona en torno a la escritura. Estas necesidades definen en parte el comentario del poema que sigue a continuación.

Patética

- 1 Caída del éxtasis,
- 2 en el atardecer, entre pasiones e incendio,
- 3 música de silencio.

- 4 Tu frente se eleva como el fuego.

- 5 Se oyen los ríos, la corriente de la libertad y del paisaje.

- 6 La hoja independiente, la gota de agua,
- 7 iguales a un cosmos o poema.

- 8 Estás allí donde la sangre canta,
- 9 en lo desnudo del aire, en la vena del alba.

b) Segmentación:

1. La «caída del éxtasis en el atardecer» y la «música de silencio» como manifestaciones simbólicas de la pérdida de la amada (vv. 1-3).
2. El regreso de la amada convertida en una obra de arte (vv. 4-7).
3. La presencia de la amada como parte esencial del cosmos poético y del futuro (vv. 8-9).

En nuestra segmentación hemos intentado rastrear los modos de recuperación de la presencia del «tú». Esta actitud del yo poético se fija en el poema a través del uso de la tercera persona en el primer segmento; aquel que desarrolla propiamente el tema de la pérdida de la amada. A partir del segundo segmento —y gracias a la mención de la amada (por medio de una sinécdoque parte por todo y de un símil)— se establece una reorientación del tono del poema. La presencia del otro amado se consigue mediante diversos procedimientos. Uno de los principales es la materialización de la amada en la naturaleza. Se la convierte en la parte esencial del nuevo universo creado por (y en) el poema. Su condición ya no es concreta sino que se asemeja a una entelequia. Las imágenes sensoriales y materiales de los textos anteriores dan cabida ahora a una serie de estructuras que radicalizan la configuración del «tú» hasta el punto de llevarlo hasta una segunda desaparición. Se trata de una reelaboración productiva: la pérdida de la amada es el motor de la creación poética. El yo poético convierte su sufrimiento y el recuerdo de su amada en la esencia de su obra, así como el poeta-autor textual opera en algunos casos para producir su escritura. Debido a esto no es extraño que la segunda persona, el tú poético, aparezca al final solo a través de la conjugación del

verbo («Estás»). A diferencia de los poemas anteriores, su presencia se ha matizado; ya no posee ese recurrente carácter iterativo. También encontramos en este poema la mención directa del alba, eje de todo el conjunto. Esta aparición no es fortuita. Se vincula con la concepción de la obra de arte que posee el yo poético y que es un elemento importante en su transformación. Como vemos, aquí se ha consolidado el giro en la actitud del hablante lírico.

c) Campos figurativos:

C. F. Metáfora:

Metáfora propiamente dicha: en el verso que abre el poema encontramos esta figura materializada de la siguiente manera: «*Caída del éxtasis, / en el atardecer...*». Con este procedimiento inicial lo que se revela es el cambio de estatus del tú: la pérdida del estado de unión con la amada. Esta noción se refuerza mediante la mención del término 'atardecer'; elemento vinculado al ciclo día y noche, variante de la dicotomía oscuridad-luz. El atardecer como el inicio de la noche, la aparición inevitable de las sombras y la oscuridad, se convierte en el elemento discriminador del nuevo estado en el que se encuentra el tú al iniciar el poema. El ciclo día-noche refuerza, en simultáneo, el recorrido narrativo de todo el poemario. El hablante lírico modifica su actitud debido a este tránsito. Cada una de las secciones del poemario delinea su cariz sobre la base de este desplazamiento. También existe otra metáfora en el verso final. En realidad se trata de dos metáforas concatenadas. La expresión es la siguiente: «*Estás allí donde la sangre canta, / en lo desnudo del aire, en la vena del alba*». He preferido copiar también el verso anterior para que se aprecie con claridad cuál es el procedimiento del autor textual. Nótese, en

primer lugar, que son metáforas espaciales; la preposición 'en' corrobora esta afirmación al distinguir el lugar en el que se encuentra el tú. Eso es evidente, pues el yo poético enuncia desde el verso anterior la posición del «tú»: «estas allí», sostiene. Lo que estas metáforas construyen es la nueva forma de presencia de la amada. Ahora ella se constituye como lo esencial de este espacio cósmico. Esta esencialidad es ambigua, pues por un lado significa un estatuto superior, pero por otro se revela como un producto artificial de la creación poética. Esta doble lectura del discurso del hablante lírico no encuentra resolución definitiva en el poema. Por el contrario, el texto mismo se encarga de conservarla. Otro detalle importante es el uso del procedimiento de materialización de lo incorpóreo. Tanto la palabra 'desnudo' como 'vena' hacen referencia al cuerpo. Es decir, la nueva ubicación de la amada posee un sentido corporal íntimo. Más no se trata de su cuerpo, sino de una posición nueva, en la cual se manejan códigos y atributos corporales. Mejor aún, su nueva ubicación implica una lógica *como si fuera un cuerpo*. Esto se percibe con claridad precisamente por los elementos segundos que componen ambas metáforas: aire y alba. Son estos elementos casi inmateriales los que dominan el texto poético. Entonces podemos decir que la nueva forma de presencia de la amada, en tanto situada en el texto poético, se encuentra bajo el control demiúrgico del yo poético.

Símil: aparece esta figura en los versos cuarto, quinto, sexto y séptimo. Por lo general, estos son versos separados por un espacio en blanco, excepto los dos últimos. Los cuatro símiles concurren hacia la recuperación de la amada en su nueva forma de presencia, la obra de arte, el poema. Constituyen, además, el segundo segmento del texto. Si se ven en conjunto puede notarse cómo

describen el proceso de transformación del recuerdo. El poema es producto de este proceso. Colocamos los cuatro versos seguidos, señalando con cursivas los símiles, para iniciar nuestro comentario: «*Tu frente se eleva como el fuego. // Se oyen los ríos, la corriente de la libertad y del paisaje. // La hoja independiente, la gota de agua, / iguales a un cosmos o poema*». En el primer símil encontramos un procedimiento de uso constante en los textos analizados anteriormente: la mención de una parte del cuerpo femenino. En este caso, el yo poético percibe el cuerpo de la amada como un fuego brillante pero peligroso. Es importante destacar que el verbo 'se eleva' se opone al término 'caída' del primer verso del poema. Esta oposición, en nuestra opinión, retoma la lógica de ausencia-presencia de la amada. Cuando el abandono de la amada se convierte en el tenaz regreso de su imagen. También es importante remarcar la oposición implícita que se establece entre las palabras 'fuego' y 'alba'. Ambas contienen el sentido de luminoso, pero la primera implica la noción de riesgo, peligro, posibilidad de daño, que no posee la segunda. En el símil siguiente, que hemos escogido para el análisis, se nota con claridad las consecuencias que produce el recuerdo de la amada. Después del fuego surge la imagen prodigiosa y el vigoroso sonido de los ríos. Estos son descritos como equivalente a la «corriente de la libertad y del paisaje». Es decir, son el sustrato sobre el cual la humanidad y la naturaleza encuentran su manifestación. La libertad es tomada en este verso como una cualidad inherente al hombre, así como el paisaje se ha convertido en un símbolo de la naturaleza. Se trata del flujo del ser, un discurrir vital, poderoso, casi divino. Esta experiencia es producto del recuerdo de la amada. En este punto vemos como el yo poético ha generado una estrategia para asimilar el recuerdo de la amada. Su

presencia ya no genera malestar, como en el primer poema. Tampoco se trata de que predomine un tono de exultante, como sucede en el segundo poema. El yo poético da un paso más. Los dos versos que siguen a continuación son, en este sentido, determinantes. Sin duda, constituyen una figura sumamente compleja. Nos interesa resaltar la comparación explícita en las dos últimas palabras: «iguales a un *cosmos o poema*». La disyunción homologa ambos conceptos, los coloca al mismo nivel. Recordemos que este procedimiento fue descrito en el segundo poema analizado, en esa oportunidad hacía referencia a la configuración del cuerpo de la amada como espacio alternativo (e incluso, por momentos, superior) a la naturaleza. En cambio, ahora intenta una equivalencia más ambiciosa: el cuerpo textual, el poema, es semejante al universo. En otras palabras, este tercer poema habla sobre el poema, sobre la obra de arte. Este es el nuevo espacio donde habita la amada: el lugar esencial donde se unen el dolor del yo poético, el recuerdo de ella y la creación de la obra de arte (la escritura del texto lírico) es el poema mismo.

Personificación e hipérbole: en el verso octavo encontramos estas dos figuras en la misma expresión. El yo poético afirma lo siguiente: «Estas allí donde *la sangre canta*». Esta figura destaca, en primer lugar, la proximidad que existe entre los sentimientos del yo poético y su creación. Lo más íntimo y puro de todo cuerpo, sea humano o no, es la sangre, nuestra savia vital. La amada se encuentra ahí mismo. La obra de arte en su producción envuelve la esfera de lo interior y lo exterior, el pasado y el presente, la presencia y la ausencia. Esta descripción, por más que no haga referencia explícita al yo, lo compromete. Mas esta expresión es también una hipérbole, pues convierte el ruido casi imperceptible del pulso en una manifestación explícita de la nueva ubicación de

la amada. Ella se encuentra en el centro mismo de las cosas. La circulación de la sangre no es ajena a esta óptica que coloca a la presencia de la amada en el lugar de lo esencial. Su presencia permanece, aunque transformada, cercana a la existencia del yo poético. Sin embargo, al mismo tiempo, esta figura se encuentra junto a otras dos que hablan de la esencialidad pero en otros términos. El resultado final del contraste es una ambigüedad en la base misma del texto poético.

C. F. Sinécdoque:

Sinécdoque parte por todo: en el verso sexto encontramos esta figura. Se afirma ahí lo siguiente: «Se oyen *los ríos...*». Se utiliza este recurso para referirse a la naturaleza. A través de esta expresión el autor textual genera un diálogo con toda la tradición. La imagen del río posee, en el poema, todos los significantes que la convierten en una de los símbolos más efectivos y adecuados para describir el flujo del tiempo y del universo. El ser mismo fluye como un río: su movimiento sostiene el mundo. En el poema analizado, esta experiencia es recuperada gracias al recuerdo de la amada y se convierte en uno de los momentos de mayor exaltación del yo poético.

C. F. Antítesis:

Oxímoron: en el tercer verso encontramos este procedimiento. El yo poético enuncia la siguiente fórmula: «música de silencio»³¹. Esta expresión elabora

³¹ Conviene recordar que este verso se basa en uno de Mallarmé («Musicienne de silence») que se encuentra en el poema «Sainte». La traducción más aproximada sería compositora musical o creadora de música, ya que 'musicienne' es el femenino de 'musicien', literalmente 'músico'. C. M. Bowra le ha dedicado un comentario breve pero interesante a este verso en su clásico libro *La herencia del simbolismo* (Cf. Bowra, 1951:20).

una imagen que materializa la encrucijada en la que se encuentra el yo poético ante la pérdida de la amada. La construcción antitética obedece al intento de mostrar la aguda contradicción que aniquila al hablante lírico. El abandono del ser amado no encuentra la indiferencia como respuesta. Por el contrario, el yo poético se ve embargado por la pasión amorosa. La ausencia de sonido (el silencio, en este caso) encuentra un orden manifiesto, una materialización posible. Esta imagen retoma la dicotomía ausencia-presencia. La amada no está, pero sobre su ausencia se constituye una realidad poderosa que aniquila al yo poético, que lo somete a través del recuerdo.

d) Interlocutores:

En este poema reconocemos un locutor personaje que se dirige, en algunos momentos, a un alocutario representado («Tu frente», «Estás allí»). La mayor parte del texto, aquel se orienta a la descripción de su entorno. Hace referencia a la composición de su mundo; delata la manera cómo se organiza. El tú aparece descrito muy pocas veces. Su presencia ha sido transformada: de *realidad sensible* ha pasado a *la realidad del poema*. El tono asumido por el yo poético es el de monólogo. La presencia cósmica de la amada ha derivado en una entidad esencial. El cambio de espacio y de constitución implica un giro decisivo. La ausencia de la amada ahora es asumida de forma diferente. La asunción del poema como una realidad equivalente al cosmos obliga al hablante lírico a modificar la presencia de la amada, la cual ingresa al poema. Su recuperación solo se consigue a cambio de una modificación fundamental: el yo poético recupera su presencia, pero dentro de ese pequeño cosmos que es el poema.

La progresión de la conducta está marcada por una ambivalencia continua a lo largo del poema. Si bien existe un cambio sustantivo en la actitud del yo poético (más aún si lo comparamos con los poemas anteriormente analizados) no percibimos una modificación del estado de ánimo relevante. Tal vez, el momento donde se aprecia con mayor claridad una modificación importante sobre este punto sea en el verso quinto, cuando el yo poético recupera —gracias al recuerdo de la amada— una experiencia fundamental: aquella que lo vincula al flujo del ser y de la existencia del mundo. Esto se corrobora no solo por la extensión de este verso (que supera a la del resto) sino también por el uso de la imagen del río. Sin embargo pasado este instante, su estado de ánimo se mantiene sospechosamente homogéneo.

Por otro lado, reconocemos, por lo menos, tres tipos de relación: antitética, metonímica y, hacia el final del poema, sinecdóquica (Arduini, 2000). La primera relación se da al inicio del poema; donde el yo poético debe asumir la pérdida de la amada. La separación produce una situación incómoda, que, poco a poco, va a ser superada. Sin embargo, el texto poético se construye sobre la base de la relación metonímica entre el yo poético y el «tú» de la amada (su reposicionamiento juega un rol importante en esta relación). Hacia el final del texto, el locutor personaje se coloca en una posición sinecdóquica respecto al alocutario representado. Debido a que la amada se convierte en la esencia de la elaboración poética. Su posición central en el cosmos del poema es, al mismo tiempo, un alejamiento de su realidad concreta y sensible. El yo poético convierte el recuerdo de la amada en material para la producción de la obra de arte. Por lo tanto, *incluye* el recuerdo de ella como parte de este proceso. Esto le permite conciliar muchos aspectos, sin duda. Pero no es

capaz de eliminar la relación antitética delineada al principio. Esto se nota especialmente por el carácter vacuo que poseen los términos 'alba' y 'aire'. No se trata de una valoración, sino de una comparación. La realidad viva y sensible descrita en los poemas anteriores al ser transmutada en materia prima para la construcción de la obra de arte pierde, de manera inevitable, su consistencia primera.

e) Cosmovisión:

¿Por qué el poema se titula «Patética»? Creemos que después de nuestro análisis esto queda claro. La poesía de *Descubrimiento del alba* realiza una ardua reflexión sobre la escritura poética; tiene un carácter metatextual que no ha sido analizado por la crítica. Como mencionamos antes, uno de los elementos claves de este libro es la conciencia que se tiene sobre lo escrito, la escritura reflexiva que revela de forma desencantada y acre los límites de la escritura poética (Barthes, 2009). En el caso de Abril este procedimiento proviene de la estética simbolista. La instancia del autor textual y la del yo poético se encuentran fuertemente unidas. Esto no quiere decir que el poemario sea un reflejo de las emociones del autor real. No. Se trata de una textura compleja que no solo crea un universo propio, sino también reflexiona sobre esa creación. En este sentido, el título mismo del poema nos da una clave de lectura. La situación ambivalente, que mencionamos al referirnos a la progresión de la conducta del locutor personaje, encuentra su correlato en el título mismo del poema.

El discurso poético se encuentra fracturado. Este desgarramiento se concentra en la significación de la palabra «patética». La definición que nos

brinda el Diccionario de la Real Academia es la siguiente: «que es capaz de mover y agitar el ánimo infundiéndole afectos vehementes, y con particularidad *dolor, tristeza o melancolía*» (cursivas nuestras). A esta definición hay que sumarle que la palabra se encuentra en femenino. ¿Qué significa todo esto? ¿Qué es aquello que es «patética»? ¿La obra de arte, la amada, la poesía, la escritura poética? En nuestra opinión, este texto evidencia una escisión profunda en el tejido poético. En él podemos notar cómo existe un subtexto que cuestiona la realización de la escritura misma que se despliega en el poemario. En otras palabras, mientras el poema genera un horizonte propio, también produce su propia crítica. En ese sentido, el erotismo, manifiesto en esta búsqueda por acercarse al «tú», al ser amado (Bataille, 1982; Paz, 1993), (característica predominante en el discurso del hablante lírico) es súbitamente rebajado por una conciencia crítico-reflexiva inherente al texto. Ella reconoce inmediatamente (y se ensaña con) las contradicciones implícitas del discurso poético. En este sentido, es muy consciente de que el procedimiento que transforma el recuerdo vital y sensible en materia para la obra de arte desconoce la realidad de la memoria; que es una operación que daña al yo poético, pues le permite acceder a la claridad del alba, de la conciencia creadora, pero en simultáneo lo mutila, le arranca una parte importante de su ser. A esto habría que agregarle que, tal como indica Roland Barthes, en la tópica del enamorado el símbolo del alba está asociado la noción de despertar, lo cual implica «modos diversos bajo los cuales el sujeto amoroso se vuelve a encontrar, al despertar, sitiado por la inquietud de la pasión» (1986: 96). Para Barthes, la vigilia se relaciona al «desvelo amoroso» (96) que supone «un desgaste que afecta al cuerpo tan duramente como un trabajo físico».

Podemos decir, entonces, que el alba no solo significa el diáfano devenir hacia la obra de arte, producida a partir de la memoria y el recuerdo lacerante de la pérdida, sino también con la incapacidad de paliar el dolor y la consciencia de que la escritura es deleznable en comparación a la vida.

La obra de arte aparece, entonces, como una realidad centellante, pero precisamente esa misma claridad es terriblemente dolorosa. Esto induce al yo poético hacia la desconfianza, sin duda, pero lleva esta suspicacia a otros niveles discursivos. El hecho de que no se produzca en el estado de ánimo del hablante lírico un cambio sustantivo es una consecuencia de esta fractura esencial del discurso poético. Es evidente, entonces, que la relación antitética diseñada en el poema analizado *no desaparece*. Simplemente es desplazada. Incluso podemos decir, que esta relación se radicaliza, aunque en un nivel distinto.

2.8. Resumen y balance del capítulo

En este capítulo hemos intentado abordar la poesía de *Descubrimiento del alba* desde un análisis de los campos figurativos. Nuestro comentario de texto ha incidido en una descripción general del poemario y en tres poemas específicos («Otro tiempo de elegía», «Recuerdo de la mujer entregada entre vegetales» y «Patética»), uno de cada segmento. En el primer punto hemos centrado nuestra atención en diferentes aspectos del libro (la edición, el uso de epígrafes, la cantidad de poemas, la ordenación de los mismos, etc.). Esta panorámica nos ha permitido señalar algunos de los problemas que afrontamos en nuestra interpretación. También nos ha brindado algunas primeras intuiciones acerca de la importancia del título del poemario y de la ordenación

de los textos. Si bien son comentarios generales, en el siguiente capítulo retomaremos algunos de estos apuntes, especialmente aquellos que inciden en la tensión entre el nivel del enunciado (erotismo) y el nivel de la enunciación (escritura).

En el primer poema encontramos la dicotomía ausencia-presencia. La pérdida de la amada genera una crisis aguda en el yo poético. Este se encuentra atrapado por la desolación. Esta situación se radicaliza, en vez de mejorar. Debido especialmente al surgimiento del recuerdo de la amada. Este no sabe cómo afrontarlo. El poema termina con una visión pesimista, ya que el yo poético no tiene otra opción más que asumir la pérdida de la amada. La paradoja que desarrolla el poema se constituye alrededor de la persistencia de la amada, de su recuerdo que perturba al hablante lírico. Este se construye textualmente a través de procedimientos de materialización. Su presencia se hace notar a partir de la mención de su «voz» y «su mirada». Estas realidades sensibles inquietan al yo poético y son la causa principal de la situación caótica en que se encuentra. Este texto, en nuestra opinión, representa muy bien la actitud del yo poético y la configuración de toda la primera sección del conjunto.

En el análisis del segundo poema se da un cambio de actitud notable en el yo poético. Este anhela y busca premeditadamente el recuerdo. En este caso, la dicotomía que construye el poema es oscuridad-luz. La diferencia principal con la primera oposición mencionada (ausencia-presencia) se da en los tiempos hacia los que apuntan. Mientras la primera dicotomía desarrolla una relación estrecha con el pasado, la segunda se orienta hacia el futuro. La luz del alba es vista como un ideal; por ese motivo es necesario distanciarse de la oscuridad. Solo desde esta proyección está permitido un acercamiento al

pasado. La recuperación del pasado se da, principalmente, porque este no ocupa un rol protagónico, sino secundario. En el poema esto implica una modificación sustantiva en los acercamientos hacia él, por parte del yo poético. El cuerpo de la amada adquiere el rango de espacio sagrado (Eliade, 1994), de realidad autónoma. Hasta el punto de que supera, en muchos aspectos, a la naturaleza. El yo poético se constituye (como conciencia portadora de un saber) alrededor del cuerpo sacro de la amada.

En la tercera sección el cambio en la actitud del yo poético ha terminado por asentarse. Sin embargo, este no es recibido de buena manera, por el contrario genera desconfianza en el yo poético. La asunción de la obra de arte como realidad autónoma: como espacio de conciliación entre el sufrimiento, el recuerdo y la ausencia de la amada en la creación poética, no es suficiente para el hablante lírico. Pues percibe que esta realidad autónoma es un artificio y que el alba prometida no es más que una argucia suya, una mentira cómplice: la ausencia persiste. Su transformación en obra de arte no la aniquila. Además, el uso del recuerdo como materia prima de la obra de arte es también otra consecuencia que no está dispuesto a soportar. Por ese motivo la actitud es ambivalente, notamos en este momento una fractura del discurso poético. Creemos que este es el principal aporte de nuestra lectura en este segundo capítulo. Deseamos seguir indagando en esta dirección.

Capítulo III

«¿Sentir la claridad del alba anegada en tus senos?»:

el fracaso de la escritura poética en *Descubrimiento del alba*

En el primer capítulo de nuestra tesis, sobre la base de la categoría de «campo retórico» de Stefano Arduini, revisamos los comentarios críticos acerca de la obra de Xavier Abril. Destacamos allí que existían básicamente dos periodos en la recepción de su obra. En el segundo capítulo emprendimos un análisis pormenorizado de tres poemas, uno de cada sección del libro, atendiendo a las categorías de erotismo (Bataille, 1982; Paz, 1993) y escritura (Barthes, 2009). También inspeccionamos de manera general algunos detalles de la composición del libro, con el fin de establecer con claridad elementos textuales útiles para nuestro análisis. En este tercer capítulo pretendemos complementar el análisis de la segunda parte; para eso tratamos de retomar algunas afirmaciones que han quedado sin justificación en el capítulo anterior. De este modo, creemos, es posible diseñar una visión de conjunto. Intentamos reforzar nuestra hipótesis de lectura mediante una revisión enfocada en la sintaxis del texto. Hemos ido mencionando a lo largo de este trabajo la importancia que posee la forma cómo están ordenados los poemas. Esto será uno de los ejes de indagación del presente capítulo. Por otro lado, conviene recordar que

utilizaremos para nuestro análisis las categorías propuestas por George Lakoff y Mark Johnson. Asimismo, hemos incluido el análisis de un poema utilizando las categorías de la semiótica del discurso propuestas por Jacques Fontanille (2006; 2012). El modelo de análisis sigue siendo el mismo, aunque simplificado en el caso de los primeros análisis, que son los más breves del capítulo. En el comentario que tiene como base las propuestas de Fontanille analizamos únicamente el campo posicional, no obstante empleamos algunos esquemas tensivos y el cuadrado semiótico (para explicitar la cosmovisión del poema), además de ciertos cuadros para realizar los resúmenes de las transformaciones más importantes dentro del poema.

Este capítulo se encuentra dividido en seis secciones. En la primera, a partir del examen de algunos postulados teóricos (Blanco, 2006; Calsamiglia y Tusón, 2001; Greimas, 1996; Mignolo, 1982; Osorio, 1974), realizamos un breve comentario sobre las diferencias de la instancia de la enunciación y la del enunciado, así como sobre su operatividad y validez como categoría hermenéutica en poesía. Nos interesa destacar en ese apartado la necesidad de distinguir entre ambos niveles y la pertinencia de esta diferenciación para el análisis de textos poéticos de raigambre vanguardista. En seguida, definimos y comentamos la noción de metáfora de los autores norteamericanos Lakoff y Johnson. En tercer lugar, sobre la base de estas categorías, describimos la sintaxis del poemario teniendo en cuenta los encabezados de la segunda y de la tercera parte de *Descubrimiento del alba*. En el siguiente apartado, y con las mismas categorías, analizamos el texto lírico «Poesía». En la quinta sección, examinamos el poema «Exaltación de las materias elementales» a partir de los postulados de Jacques Fontanille. Este último análisis busca cerrar nuestra

interpretación, pues nos permite revisar las fracturas del discurso poético y las diferencias radicales que se producen en su interior. Al igual que en los capítulos anteriores, insertamos un apartado final para realizar el balance de todo lo desarrollado en el capítulo.

3.1. Tras las huellas de la palabra: apuntes sobre la teoría de la enunciación

Desde la perspectiva del análisis de discurso, para emprender un examen riguroso de un texto cualquiera (esto es: no solamente literario) es necesario conocer las unidades mínimas que intervienen en el proceso de significación. Para Helena Calsamiglia Blancafort y Amparo Tusón Valls, en su libro *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso* (2001), «la unidad básica es el *enunciado* entendido como el producto concreto y tangible de un proceso de *enunciación* realizado por un *Enunciador* y destinado a un *Enunciatario*» (17). Esta postura se emplea habitualmente en las ciencias sociales. Pero tiene el inconveniente, en los estudios literarios, que impide salir del ámbito textual. Para nuestra investigación, resultan más pertinente los aportes del teórico y semiólogo francés Algirdas Julien Greimas, quien postula que es importante distinguir entre la instancia del enunciado y la de la enunciación. Afirma Greimas que

tenemos finalmente que la enunciación se opone al enunciado, pero *ella también posee la estructura del enunciado elemental con un sujeto, un predicado y un objeto [...] La enunciación es un enunciado cuyo sólo actante objeto está manifiesto y si esta enunciación no estuviera manifiesta ¿cómo se podría saber algo? La única respuesta válida es que uno puede saber algo de ella porque la enunciación posee una estructura que es la del enunciado y que, conociendo la estructura del enunciado y conociendo uno de los elementos del enunciado manifiesto, podemos lógicamente presuponer la existencia de los otros elementos de este enunciado que se llama enunciación.*

Sabemos, por ejemplo, que la presencia del actante-objeto implica la presencia del actante-sujeto y que la relación entre ambos es una función, es una relación predicativa. *Partimos de esta definición: que la enunciación es un enunciado. Entonces, si uno de los términos del enunciado es conocido, los otros pueden ser deducidos. Ellos están presupuestos de manera lógica.* Pues la enunciación no puede ser conocida sino bajo la forma de presuposición lógica y es esta la sola manera de existir de la enunciación (Greimas, 1996: 8, cursivas nuestras)³².

Dos ideas nos interesan destacar de este fragmento. En primer lugar, debemos reconocer que la enunciación posee una estructura idéntica al enunciado, incluso cuando se diferencia de él sustancialmente. Por esa razón, al emprender el análisis deberemos adecuar los gráficos y estructuras para buscar una coincidencia formal; mas esto no debe, en ningún caso, llevarnos a suponer que se trata del mismo nivel discursivo. En segundo lugar, debe quedar claro que la instancia de la enunciación solo puede ser presupuesta: jamás hallaremos en el texto una expresión directa de ese nivel, ya que cualquier materialización verbal suya se encuentra ya en el nivel del enunciado.

Por otro lado, conviene definir, sobre la base de las ideas de Greimas, qué entendemos como yo de la enunciación. Lo primero que debemos considerar es que esta noción coincide con lo que Greimas denomina, en su terminología, sujeto de la enunciación. Entre las características que menciona el pensador francés, destaca el carácter *invisible* de este sujeto. Para Greimas, «el sujeto de la enunciación jamás puede ser capturado y todos los yo que se puedan encontrar en el discurso enunciado no son sujetos de enunciación, sino simulacros» (11-12). Esto supone que «los diferentes yo que podamos encontrar en el discurso son yo hablados y no son yo que hablan» (12), lo cual

³² Para ver un desarrollo y una aplicación más sofisticada de estas ideas pueden consultarse los trabajos Jacques Fontanille (2006; 2012).

supone que «el yo de la enunciación está *siempre oculto, siempre sobreentendido*» (12, cursivas nuestras).

A esto habría que agregar que, como afirma Nelson Osorio, en su artículo «El problema del hablante poético en *Canto general*» (1974), el problema de la significación del texto literario es irresoluble si no se relacionan «el discurso con su proceso de enunciación, con la situación enunciativa que lo produce» (1974: 181). De esta forma, Osorio vincula la dinámica de la «enunciación» con la «situación enunciativa», lo que significa admitir, aunque sea implícitamente, la posibilidad de definir el sedimento ideológico del texto literario. Esta operación es plausible debido a que el concepto de situación nos inserta en una discusión de carácter sociológica. Osorio continúa esclareciendo este punto cuando sostiene que «en el caso del discurso literario [...] la comunicación se produce en ausencia de los contextos reales, lo cual determina que estos se establezcan a partir del texto» (181). Así, por medio del análisis textual, que considera las diferencias y las particularidades del yo del enunciado y el yo de la enunciación, es posible rastrear la ideología que porta el texto. Osorio concluye su reflexión considerando que

la situación enunciativa o situación de discurso en la obra se resuelve, a partir del texto, como una perspectiva ideológica, o, si se prefiere, como una perspectiva semántica. No hay un hablante básico determinable ontológicamente, sino un «punto de hablada» [SIC], como diría Ortega. El hablante básico del discurso, en cuanto sujeto de la enunciación poética, es el punto en que se unifica la perspectiva que organiza la concepción del mundo desplegada en la obra (1974: 182, cursivas nuestras).

Osorio sostiene, entonces, que el análisis formal debe esclarecer esta «perspectiva unificadora» (182), que en el texto adquiere la forma de una perspectiva ideológica y que es la instancia responsable de las decisiones y operaciones ejecutadas en el texto. Por lo tanto, como vemos, la instancia de la

enunciación puede ser descrita también como una consciencia que discierne, elige, valora, cuestiona y niega. En otras palabras, por medio del análisis del discurso, de los enunciados manifiestos en el texto poético, podemos configurar la imagen del yo de la enunciación. En nuestro caso, el elemento que nos permite presuponer la actitud del yo de la enunciación es la ambigüedad productiva de algunos elementos textuales, que dan pie a considerar que existe una tensión constitutiva entre ambos niveles. O sea, en *Descubrimiento del alba*, tenemos un yo de la enunciación que sospecha, vacila y, finalmente, cuestiona la poética que domina a nivel del enunciado, aquella que cree que la poesía puede ser concebida como un remedio a la ausencia del ser amado.

Por otro lado, en la poesía de vanguardia —la que toma como punto de partida su experiencia con el lenguaje o, aun, se encuentra emparentada formalmente con ella (como es el caso de Abril, que en su eclecticismo actualiza elementos de algunas de las tendencias en boga de su época)— la distinción entre el yo del enunciado y el yo de la enunciación se vuelve más complicada. Como sostiene Walter Mignolo:

La imagen del poeta que nos propone la lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que «paulatinamente se evapora», para dejar en su lugar la presencia de una voz. [Como, por ejemplo, en *Altazor* de Vicente Huidobro donde] la figura del poeta traspasa los límites biológicos y cronológicos de la persona humana; escapa a los confines del cuerpo y del espacio que habita [...] *Detrás del pronombre de primera persona y de los posesivos, la figura del poeta no se resume en una persona, sino en una voz* (1982: 134-135, cursivas nuestras).

En otras palabras, según Mignolo, la poesía de vanguardia disuelve el carácter mimético del texto, lo que implica que la experiencia poética se concentra ya no en la narratividad del poema, en la historia o los personajes que pueda

albergar, sino en el lenguaje mismo. La preeminencia de esa «voz» en este tipo de poesía no debe llevarnos a olvidar la importancia de distinguir el nivel de la enunciación y el del enunciado. No perder de vista las diferencias entre ambas instancias es crucial. Como menciona Mariela Blanco, leyendo inteligentemente a Émile Benveniste, «cada vez que se enuncia yo, el discurso contiene conjugada esta doble instancia de producción y producto» (2006). El propósito de describir la «voz» que diseñan los textos de *Descubrimiento del alba* debemos, entonces, articularlo con la preocupación por demarcar los niveles discursivos señalados por Greimas y Blanco, para, de esta forma, discernir la ideología que se desprende de las principales decisiones textuales.

3.2. Las metáforas, según Lakoff y Johnson

Lakoff y Johnson forman parte de una constelación de autores que vienen desmontando los presupuestos de la ciencia positiva y de las ideas más perniciosas de la modernidad occidental. Su aporte revela las múltiples falacias sobre las que se sostenía el saber decimonónico. La crisis del paradigma epistemológico representativo —cuyo pilar era la convicción de que el lenguaje reflejaba límpidamente la realidad— determina la atmósfera en la cual los estudiosos norteamericanos realizan sus investigaciones. Para ellos la realidad y el lenguaje forman una unidad indesligable: no se puede simplemente «representar» la realidad, pues ella siempre se encuentra, de forma previa, filtrada por una comprensión lingüístico-cultural. Los postulados que conciben un lenguaje «objetivo», capaz de aprehender la realidad de las cosas, son arbitrarios. Más aún, esta última expresión, «realidad de las cosas», es una presuposición ajena a la dinámica de nuestra relación con el mundo. La

experiencia de los seres humanos se encuentra soportada, según estos autores, por estructuras mentales diversas. Ellos afirman que «nuestro sistema conceptual ordinario» es de naturaleza metafórica (Lakoff y Johnson, 1980: 39). Esta afirmación implica que nuestras percepciones y acciones están definidas, de forma considerable, por este sistema de índole metafórica. Una de las consecuencias más interesantes de esta nueva concepción se da en la comprensión que tenemos de la realidad: ya no existen cosas, objetos simplemente. Sino que estos mismos son una construcción del hombre. Esto no quiere decir que no existan, sino que *en su aprehensión los modificamos*.

Son tres los tipos de metáforas que reconocen estos autores: las estructurales, las orientacionales y las ontológicas. En el primer caso se trata de un procedimiento mental que define metafóricamente un concepto *en términos de otro* (1980: 50), es decir, se utiliza un concepto para definir otro. Por ejemplo, en la expresión «mi auto era una rana» encontramos este mecanismo. Los atributos de rana impregnan la comprensión de auto. A partir de esta equivalencia reconocemos ciertas particularidades y omitimos otras. En esta frase se vuelve relevante el salto de la rana, el sonido de su boca, la forma como hincha su garganta, entre otras características. Todas ellas centradas en el movimiento continuo. Las metáforas orientacionales funcionan por medio de paralelismos entre categorías: le dan a un concepto una orientación en el espacio. Según los autores norteamericanos, estas metáforas organizan un concepto *con relación a otro* (1980: 50). Por ejemplo, cuando decimos «cayó en desgracia» utilizamos este tipo de metáfora. El malestar (la desgracia en este caso) se identifica con las posiciones bajas; mientras el bienestar, con las altas. Se trata de un mecanismo que construye unidades de sentido sobre la

base de su disposición en el espacio. Por último, las metáforas ontológicas hacen referencia a un mecanismo que permite la comprensión de nuestras experiencias *en términos de objetos y sustancias*, como si estas fueran entidades limitadas por una superficie (1980: 64). Por ejemplo, cuando decimos «llegó tarde el amor en su vida» estamos expresando una concepción de mundo que entiende el amor como si fuera una entidad concreta, quizá un ser humano que llega de visita o a radica a algún lugar.

3.3. Del olvido a la tranquilidad: análisis de la sintaxis del poemario

Descubrimiento del alba ha sido elaborado de manera minuciosa. Existe un trabajo pormenorizado en su arquitectura textual, al punto de que cada parte se encuentra ubicada en el lugar preciso. Al asumir esta premisa, no podemos soslayar la revisión de la estructura del poemario. En esta sección analizaremos, usando las categorías de Lakoff y Johnson, los títulos que separan las dos últimas partes del conjunto. Creemos que ambos poseen un carácter sintético y figurativo que organiza los textos y definen la atmósfera de cada sección. Creemos que estas características están disponibles para el análisis textual. Por ese motivo es de suma importancia realizar una revisión de los mismos.

El primer texto que vamos a analizar se ubica en la página 17³³ de nuestra edición, se encuentra entre paréntesis y designa a la parte más extensa del poemario. Asimismo, se construye sobre la base de una metáfora estructural. Esta expresión es la siguiente: «(De tu sueño al mío no hay sino olvido)». Lo primero que hay que señalar es el uso de paréntesis. Estos, como

³³ En la edición de *Poesía soñada* (2006), que reúne toda su obra poética publicada en libros, el microtexto que analizamos se ubica en la página 170.

recordamos, se usan constantemente en los epígrafes de los poemas incluidos en esta sección. Aparentemente, los paréntesis le brindan al título, y, por extensión, a toda la segunda sección, un lugar secundario³⁴ respecto a otros elementos del poemario. Después de nuestra lectura, nos damos cuenta de que eso no es cierto. Por el contrario, esta segunda sección no solo es la más extensa, también es la que define con mayor profundidad el camino hacia el alba, la salida de las sombras. El título de la sección admite una lectura prescriptiva. Después del estado de crisis tras la pérdida del ser amado, el yo poético asume la tarea de superar el estado crítico que atraviesa. El título de la sección sintetiza la fórmula que usa el yo poético para asumir su sufrimiento. No es una información tangencial sino sumamente importante. De esta manera los paréntesis protegen una información valiosa. Además, ofrecen gráficamente las nociones de exterior e interior. Lo más valioso de los paréntesis es la información que guardan. Al igual que los recuerdos del yo poético se encuentran en su interior. Se trata de un viaje interno, de una recuperación del pasado a través de la creación poética. Todo esto enfocado hacia el futuro, hacia el alba de la obra de arte.

Como mencionamos anteriormente esta expresión está organizada sobre la base de una metáfora estructural. Esta metáfora puede formularse de la siguiente manera:

El olvido es distancia

Lo que busca el hablante lírico son las estrategias para superar ese olvido que lo separa de sí mismo, dañándolo y sumiéndolo en la penumbra. Debe superar

³⁴ Por otro lado, el uso de paréntesis también puede interpretarse como un indicio que señala, sin precisar con claridad, una significación paralela y latente en el texto: un subtexto que, aunque «secundario», perturba el sentido manifiesto del texto poético.

ese olvido, es decir, debe recordar y solo a través del recuerdo buscar su liberación. Pero esta no puede llegar sino a través de la transformación del recuerdo de la ausente en poema. Por otro lado, es sugerente que esta expresión contenga en su interior también una segunda posibilidad complementaria. En la medida que esta distancia es percibida como una realidad física, como un recorrido, es posible entender también esta expresión como una metáfora ontológica. El olvido se convierte en materia, es una distancia concreta con la cual el yo poético debe enfrentarse. Todo este proceso se da signado bajo la relación entre el «tú» y el «yo», ya que «el sueño» implica la noción de lo absolutamente propio e íntimo. Entonces, en esta metáfora, el hablante intenta acercarse al ser amado, recuperarlo a través del desbaratamiento de la distancia y del tiempo. La memoria cumple en este sentido un papel fundamental, el yo poético la convierte en la cantera de su creación poética.

El segundo texto que vamos a analizar se encuentra en la página 33³⁵. Es un poco más extenso que el anterior. Su estructura se sostiene sobre una metáfora ontológica y condensa el cambio de ritmo que se da en el poemario. En este momento se ha ingresado a una esfera en la cual ya se han conseguido algunos resultados. Si bien el texto no manifiesta la fractura entre la instancia de la enunciación y la del enunciado, es importante remarcar que guarda una distancia importante con el texto anterior. La autonomía de toda la sección se condensa en él. La expresión que comentamos es la siguiente: «La tranquilidad es una rama de olivo / que los pájaros llevan en el pico». Lo primero que viene a nuestra memoria es la imagen bíblica: después del diluvio,

³⁵ En la edición de *Poesía soñada* (2006), este microtexto se ubica en la página 179.

Noé envía a una paloma para saber si las aguas han por fin descendido. Una rama de olivo acompaña en su regreso a la paloma. La imagen de la salida de la crisis encaja con el mito bíblico. El procedimiento del autor textual se sostiene en la configuración de la tranquilidad como una entidad material, un proceso que corporeiza un concepto abstracto, un estado de ánimo. Con esto consigue vincular la noción de renacimiento cósmico al ciclo de su propia existencia y a la noción de alba. La luz vence a la oscuridad. Surge finalmente la claridad de la mañana. Ha pasado la crisis. La transformación del pasado en materia prima para la creación artística ha dado sus frutos. La vida puede nuevamente comenzar. Si bien esta es la atmósfera que impera en la sección, existen algunos poemas (como por ejemplo el que hemos analizado anteriormente, «Patética») que cuestionan implícitamente este discurso. No se trata de una tensión explícita sino subtextual, perceptible solo en ciertas marcas del discurso poético.

La primera sección no lleva ningún título. Creemos que eso se debe principalmente a que posee un texto programático en su interior. El primer poema cumple una función similar a los títulos, pues sus afirmaciones se materializan en todo el poemario y no solo en una sección. En ese sentido, la primera parte del conjunto entrega las premisas de todo el recorrido poético. Por ese motivo, su aparente carácter de miscelánea no es tal. Es importante mencionar que los poemas analizados en el segundo capítulo obedecían al interés de representar la ordenación del poemario en su conjunto. El primer poema (último de la primera sección) deja traslucir con claridad la crisis del yo poético ante la pérdida del ser amado y su incapacidad para sobrellevar sus recuerdos. La memoria muerde. El segundo poema (tercero de la segunda

sección) muestra el procedimiento principal por el cual el yo poético desea liberarse de su sufrimiento. A través de la creación de un espacio cósmico y autónomo (el cuerpo erótico de la amada brota milagrosamente en el poema) busca la superación del orden natural. Por más que este poema se mueve dentro de una lógica mítica no podemos dejar de vincularlo con los demás. Así, el pasado legendario descrito en él es una modificación del estado de desgracia desarrollado en el primer poema. En el tercer texto analizado (primero de la tercera sección) notamos cómo el yo poético esencializa la presencia de la amada hasta el punto de llevarla fuera de la realidad. Incluso cuando le ofrece un estatuto independiente y sagrado, el poema exhibe las fracturas de este discurso, que se aleja de la realidad y no llega a aliviar por completo la ausencia de la amada, solo a paliarla artificialmente. Este desgarramiento nos obliga a pensar en una contradicción interna, una tensión constitutiva entre dos instancias del discurso poético. Creemos que con el análisis de los títulos de las secciones hemos colaborado a aclarar nuestra selección. Nos faltan solo dos análisis más. En el que sigue continuamos usando las categorías de Lakoff y Johnson. En el último análisis de este capítulo recurrimos a la semiótica del discurso propuesta por Jacques Fontanille.

3.4. ¿Una poética de la trascendencia?: análisis de «Poesía»

a) El poema:

El análisis del primer poema del conjunto es una actividad inevitable. Es un poema en prosa que, en opinión de Luis Alberto Ratto, quien lo incluye en su antología *Poéticas peruanas del siglo XX* (1961), cumple la función de

manifiesto poético dentro del libro. No es inútil señalar que la obra de Abril, a partir de *Descubrimiento del alba*, se volcará hacia las fuentes clásicas y que este «manifiesto» es un elemento importante de este punto de inflexión. Por este motivo, debemos atender minuciosamente a la estructura y al cariz de este poema, ya que nos puede dar una clave de lectura para comprender partes del corpus poético de nuestro autor. En la revisión de este texto nos daremos cuenta del rol fundamental que cumple dentro de la estructura general de todo el poemario. En vista de que está escrito en prosa hemos considerado pertinente basarnos en el número de oraciones para realizar nuestra segmentación. El poema posee nueve oraciones.

Poesía

La Poesía es una dificultad que se vence a fuerza de perforarse el hueso íntimo, de quemarse diariamente la sangre, incluso de perderse uno mismo más allá de toda intención y todo límite. No creo en las recetas preceptivas. La poesía es un duelo a muerte que se realiza sin que nosotros podamos resistirnos, al contrario, gana y nos enajena. Esta es su virtud. No hay zonas neutrales para la terrible experiencia que significa. Todo el ser le pertenece. En la medida que nos devora, salvamos en pura imagen lo perdido. Salimos ilesos de sus furias. No puede haber engaño: su temblor espásmase en la muerte.

b) Segmentación:

1. La poesía es una actividad esencial que compromete la existencia del poeta (las dos primeras oraciones).
2. La poesía domina y posee todas las facetas del universo, su victoria es inminente (cuatro siguientes oraciones).
3. La poesía es capaz de salvar lo perdido y nos permite alcanzar el éxtasis (tres últimas oraciones).

El texto construye un desarrollo que lleva de la presencia del hablante lírico (su conciencia del oficio poético) a una comprensión de la poesía como rescate y consagración del recuerdo («lo perdido»). Reconocemos tres momentos específicos en la progresión temática. En el primero el yo poético expresa su concepción de la poesía. Esta no es un oficio simplemente, por el contrario, es una actividad fundamental que lo compromete desde el espacio más recóndito de su ser. No se trata solo del acto de escritura. El yo se encuentra vinculado a la poesía de un modo sustancial; al punto de que no reconoce otra norma más que ella misma. Después vemos como la concepción del yo poético se radicaliza. En este momento la poesía cubre todo el ser, lo envuelve y lo define. Por último, el yo poético reflexiona sobre las consecuencias de la praxis lírica. A través de ella consigue recuperar su pasado y todo aquello que ha perdido. La poesía es asumida como una actividad terapéutica porque permite acercarse al pasado. Aunque es una «terrible experiencia» su fuerza curativa ayuda al yo poético a relacionarse con aquello que le causa daño. Convierte el recuerdo en «pura imagen». Esto supone ya una concepción (y una reflexión) específica de la escritura. En este último segmento reconocemos su poética (incluido los riesgos de la misma). Las dos últimas oraciones son sumamente ambiguas y permiten una doble lectura. Esta ambigüedad constituye un ámbito que deseamos explotar.

c) Análisis de las metáforas:

En este poema reconocemos una megametáfora que gobierna su desarrollo. Es una figura que pertenece a la categoría de las metáforas estructurales. Involucra una comprensión esencial de la poesía, manifiesta en el poema y en

todo el poemario. Casi todos los demás recursos retóricos están supeditados a esta construcción. Esta figura puede ser formulada de la siguiente manera:

LA POESÍA ES TRASCENDENCIA

Desde el principio el hablante lírico deja muy en claro cuál es la comprensión que tiene sobre el fenómeno poético. Su praxis escritural está definida no por un tipo de registro determinado previamente («recetas preceptivas») sino por una honda relación con la poesía. Ella significa la trascendencia de lo cotidiano, del mundo mismo, hacia una esfera distinta. Por ese motivo las imágenes tienden a relacionar lo trascendente con lo corporal. Se trata de un cuerpo sagrado, no solo materia, sino en una relación única con el hablante. Lo más íntimo del hablante lírico se halla muy cerca de aquello que lo trasciende todo. El yo poético desmonta las dicotomías que establecen la diferencia entre los espacios: la poesía no tiene límites determinados, se impone a ellos y lo abarca todo y todo lo supera. Esta concepción se encuentra unida a una praxis precisa: la escritura poética. No solo es una concepción sino también un oficio. Algunas metáforas, que se desprenden de esta estructura mayor, son las siguientes:

El oficio poético es una dificultad que compromete la existencia

La poesía es un duelo a muerte ganado de antemano

«Todo el ser le pertenece» a la poesía

La poesía devora al yo poético

La poesía nos permite salvar lo perdido «en pura imagen»

Estas metáforas describen el desarrollo del discurso poético. Las hemos colocado en ese orden porque es el que aparece en el poema. Las dos

primeras son estructurales. Nos permiten entender que la poesía no tiene límites (interiores o exteriores) y que el yo poético se encuentra incluido en esa realidad que lo supera todo. La poesía misma es espacio cósmico, lugar de apariciones. Las tres siguientes son metáforas ontológicas, en ellas la poesía se convierte en agente (realiza acciones y posee la capacidad de modificar su entorno) y es descrita como una realidad concreta y estrechamente vinculada al mundo. Las dos últimas metáforas implican un regreso al yo poético. La poesía «lo devora» y al mismo tiempo le ofrece la posibilidad de «salvar» su pasado. En la última expresión se delinea el valor terapéutico que tiene la poesía para él: le permite lidiar con lo perdido. La experiencia poética es saludable para el hablante, de alguna forma, lo cura por medio de la palabra.

Vemos cómo el yo poético se encuentra rebasado por la poesía. Ella va más allá de su conciencia, de sus deseos y de su identidad. En ese sentido, él mismo se encuentra en manos de la poesía. Su pasado no le pertenece. La poesía es la única entidad activa. El yo poético comparte gracias a ella la posibilidad de alcanzar los extremos de su existencia. La poesía significa una experiencia terrible para él, porque lo obliga a encontrarse a sí mismo. No hay un límite, no hay puerta que defienda sus secretos, su privacidad, su soledad, del escrutinio de la poesía. Al no existir «zonas neutrales», él mismo se transforma en un libro abierto, él mismo deviene *parte* de la poesía, que ahora alcanza un estatus trascendente y cósmico. La memoria del yo poético le pertenece a ella: la poesía al poseerlo le brinda la posibilidad de recuperarse a sí mismo por completo, ya que el recuerdo es también parte constitutiva del sujeto. Sale incólume gracias a la inmunidad que le otorga el quehacer poético. Pues no se trata de una experiencia religiosa, sino del acto de escritura que

lleva al yo poético a asumirse cabalmente. En este sentido, la expresión «salimos ilesos de sus furias» no solo hace referencia a la experiencia poética, sino también (por un procedimiento sinecdóquico) al encuentro con uno mismo. El yo poético supera el encuentro con sus temores y su pasado. Esa inmunidad que proviene de la poesía lo protege y le permite salir de este encuentro sin sufrir daño. Es decir, también se sale ileso del enfrentamiento con lo perdido no solo del encuentro con la poesía. Pero sabemos que la pérdida en el poemario está relacionada precisamente al dolor provocado por la ausencia del ser amado: «lo perdido» aparecerá signado por la angustia y el sufrimiento del yo poético. Ante la pregunta de qué salimos ilesos el poema ofrece dos alternativas: la primera, que va en consonancia con el texto poético, reivindica el valor trascendental de la poesía; la segunda, que solo se aprecia en la relectura, después de haber leído el libro por lo menos una vez, incide en el valor terapéutico del discurso lírico. Es la misma expresión que demanda dos sentidos en simultáneo. Este desdoblamiento del discurso puede graficarse de la siguiente manera:

«En la medida que nos devora, salvamos en pura imagen lo perdido. Salimos ilesos de sus furias ».	1. Furias de la poesía
	2. Furias de lo perdido

Esta lectura, como vemos, se sostiene en la ambigüedad producida en los últimos versos. La instancia del yo de la enunciación —que como mencionamos es la «perspectiva unificadora» que decide y ejecuta las estrategias textuales pertinentes (Osorio, 1974: 182)— brinda la posibilidad de entender el enfrentamiento con el pasado como una parte del insoportable encuentro con la poesía. Así, como vimos en el esquema, la penúltima oración-

verso, «salimos ilesos de sus furias», contiene estos dos sentidos: por un lado, es la poesía y, por el otro, lo perdido lo que se vincula a las «furias». Pero la ambigüedad no se detiene allí. La última oración-verso es la más compleja de todas. En nuestra opinión, la duplicidad de sentidos de esta se concentra en la palabra «espásmase». El castellano reconoce el verbo ‘espasmar’: producir espasmo (II enfriamiento). Por otro lado, la definición de la palabra ‘espasmo’ tiene como primera acepción la palabra ‘enfriamiento’. Solo después, como segunda acepción, aparece el significado que usamos convencionalmente: «contracción involuntaria de los músculos, producida generalmente por mecanismo reflejo». En otras palabras, creemos que el último verso del poema posee, de forma deliberada, una doble posibilidad de interpretación. Podemos graficar este fenómeno textual de la siguiente manera:

«No puede haber engaño: su temblor espásmase en la muerte».	1. «No puede haber engaño: su temblor <i>enfríase</i> en la muerte»
	2. «No puede haber engaño: su temblor <i>contráese involuntariamente</i> en la muerte»

Como es evidente, se trata de una estrategia, que parte de una «imprecisión» léxica para provocar un desdoblamiento del sentido. En el primer caso el resultado del reemplazo de los términos es una expresión que contradice la supuesta trascendencia del discurso poético y que, por extensión, asume de forma despectiva el poder terapéutico de la palabra. Ya que si el movimiento de la poesía cesa («espásmase») ante la muerte, la trascendencia que se reclama para ella es injustificable. En el segundo, si consideramos que se trata del significado usual de la palabra ‘espasmo’, obtenemos una expresión que no niega lo dicho anteriormente en el texto, que va en consonancia con la mirada que encomia la trascendencia del discurso poético. Puesto que la poesía

consigue superar ese escollo definitivo que es la muerte, no quedan dudas de su eficacia y de su importancia capital. Es precisamente, la segunda acepción, sin duda, la que se acerca complementa mejor el sentido predominante en el poema. El temblor de la poesía (que es el nuestro) se aproxima a la muerte, que en este caso se entiende como el punto más extremo de la experiencia humana. Brota entonces una sensación de éxtasis manifiesta. Esta es la lectura que hemos privilegiado en nuestro análisis de este poema.

No obstante, el otro sentido no desaparece, por el contrario, queda latente y, como hemos visto en algunos análisis, se actualiza a través de ciertos elementos textuales. No cabe duda de que es un giro brusco, que desnuda de forma violenta el quehacer poético. Con el uso de esta palabra toda la expresión cambia de sentido, al tiempo que es desmentida la supuesta trascendencia a la que aspira la poesía. El yo poético se expresa contra aquello que líneas arriba elogiaba. No niega la poesía, sino esa falsa armonía «patética». Asumir este sentido implica leer esa última oración-verso por separado, entenderla como parte del proceso de autoconciencia del hablante lírico, que comienza a discernir las limitaciones del discurso poético. El poder curativo de la poesía ya no provoca regocijo, ha sido puesto en cuestión.

A partir de lo expuesto hasta este momento, por lo tanto, podemos extraer dos conclusiones. En primer lugar es necesario destacar que en ciertos pasajes ambiguos del texto encontramos indicios que nos invitan a pensar que esta operación es deliberada. En segundo lugar, podemos concluir que el temblor de la poesía se acerca y se hace muerte cuando es *usado* como un mecanismo para proteger al individuo de su propia interioridad, de su memoria y de sus recuerdos que lo acechan: de aquello que, al final, es lo más real de sí

mismo. Esta caída de la valoración positiva de la poesía implica que su poder sanador es puesto en tela de juicio. La poesía no puede ser trascendente y *servir* al mismo tiempo a alguien. Si la poesía es esa fuerza avasalladora que atraviesa las columnas de polvo y luz del universo, no puede ser un remedio para nadie. La concepción terapéutica de la poesía, con detalles similares, comienza a ser puesta en cuestión desde el inicio del libro. Cabe preguntarse entonces si es posible que este discurso poético, que sin duda alguna predomina en el poemario, posee alguna limitación o, como afirmamos, es posible hallar en la textura de los poemas su contraparte y su cuestionamiento. Al erotismo y la terapia, se oponen la escritura y el desengaño.

d) Interlocutores:

En este poema reconocemos un locutor personaje que se dirige a un alocutario no representado. El texto posee un carácter de manifiesto poético. El tono que predomina es el de monólogo. El objeto de atención es la poesía misma. El yo poético no mantiene una relación horizontal con ella, sino vertical. Desde un principio se manifiesta sometido por esta realidad trascendente que todo lo llena. La progresión de la conducta puede describirse de dos maneras distintas. La primera descripción reconoce una radicalización del estado de ánimo del yo poético. El júbilo del hablante lírico alcanza su cenit muy cercano y semejante a la sensación de la muerte. La segunda descripción reconoce un cambio de estado radical que no incrementa sino disminuye bruscamente el estado de ánimo positivo del hablante. Se trata de un fenómeno de autoconciencia por el cual el yo poético da cuenta de las contradicciones de su discurso: que descubre que una poesía *usada como cura* traiciona su naturaleza, que la obra

de arte no puede sustituir ni modificar la experiencia vital. Es el momento en que aparece la *Escritura*.

Existen, además, dos relaciones diseñadas en el texto poético: una metonímica y la otra sinecdóquica. La primera se manifiesta en la cercanía en la que se encuentra el yo poético respecto de la poesía. Se da principalmente en el primer segmento. Poco a poco esta relación va derivando hacia una de orden sinecdóquico. El yo poético es incluido dentro de la esfera de la poesía hasta formar parte de ella. A esto hay que agregar una tercera posibilidad que solo se establece si asumimos la segunda lectura latente. Si seguimos estas coordenadas, la tercera relación que se da en el texto es de orden antitético: *aquella que describe la sensación de desconfianza del yo poético hacia el discurso que concibe la poesía como cura*.

e) Cosmovisión:

En este poema en prosa encontramos la concepción de la poesía que rige en todo el libro. El carácter programático de este poema exigía una lectura detenida. En él se delinea la praxis escritural que organiza los demás textos. La poesía es percibida como una actividad trascendente y como trascendencia pura. Implica la posibilidad de superar todos los límites, incluidos los internos. Por ese motivo es también una actividad peligrosa, pues obliga al yo poético a enfrentarse a sí mismo. Esta concepción de la poesía entra en crisis hacia el final del poema. En los últimos versos encontramos una ambigüedad constitutiva y productiva. Dicho mecanismo implica una reflexión profunda sobre el acto de escritura. El cuestionamiento principal de esta parte es el siguiente: ¿puede la poesía usarse como una terapia?, ¿acaso eso no traiciona

la naturaleza trascendental de la poesía? *El uso de la poesía* como cura lleva al yo poético a cuestionar su propio discurso, ya que reconoce una contradicción inherente en aquel. Asimismo, los poderes redentores y rehabilitadores de la poesía son puestos en entredicho. Esto genera dos lecturas posibles: una que se centra solo en el nivel del enunciado y otra que nos aproxima al nivel de la enunciación.

La ambigüedad del texto poético permite ambas posibilidades. La primera pone énfasis en la exaltación, en el ascenso, el erotismo como posibilidad de comunión con el ser amado ausente, en las múltiples perspectivas del discurso poético y de la obra de arte como espacio autónomo, cósmico y sagrado, equivalente incluso a la naturaleza, capaz de suplir la realidad. La otra percibe a la obra de arte *dentro de* la realidad y desde ahí inquiere sobre su sentido: así, revela que el uso del recuerdo y la memoria como materia prima para la creación artística no suprime la ausencia ni la realidad, como tampoco modifica de manera sustancial lo que sucede en su entorno. En el segundo caso, es una conciencia crítica la que se coloca frente al discurso poético, al punto de desestabilizar aquello que este había construido. De esta manera, desde el primer poema aparece, aunque veladamente aún, este carácter metatextual del conjunto que intentamos definir.

3.5. El discurso fracturado: análisis semiótico de «Exaltación de las materias elementales«»

a) El poema:

Este poema es el segundo de la segunda sección. Creemos que en él puede percibirse con claridad la fractura del discurso poético manifestada en *Descubrimiento del alba*. Hemos escogido la semiótica del discurso porque permite analizar tanto la instancia del enunciado como la instancia de la enunciación. El modelo que vamos a utilizar posee tres partes: la segmentación, el análisis del campo posicional y la configuración del cuadrado semiótico (y con él la cosmovisión del poema). Nos basamos en el libro de Jacques Fontanille, *Semiótica del discurso* (2006: 69-120).

Exaltación de las materias elementales

*(En desnudez intacta
escalofrío, desmayo y sueño.
Debajo de sus senos nace un río
que olvida los temblores de su cuerpo).*

1	¿Te quieres dar a mí hasta palidecer
2	desmayada en la noche?
3	¿Y que tu cabellera encienda
4	los trópicos íntimos del amor?
5	¿Sentir la claridad del alba
6	anegada en tus senos?
7	¿Hundirte en mí,
8	en la temeraria orfandad de la sangre?
9	Yo sueño verte un día
10	desnuda de tallos y de aurora,
11	señalando la transformación de las esferas,
12	alta de mediodía, cenital y luminosa,
13	solitaria, única: ¡eterna rosa!

b) Segmentación:

1. La interrogación del yo poético a la amada, la posibilidad de comunión con ella (vv. 1-8).
2. La expresión de los deseos del yo poético: su ansiosa búsqueda de la superación del abandono y de la universalidad (vv. 9-13)

Este poema muestra el proceso por el cual el yo poético intenta pasar de lo particular a lo universal: él desea convertir la ausencia de la amada en algo esencial y único. Desea transformar el dolor causado por la pérdida del ser amado en materia para la creación poética. Vemos acá como este desplazamiento es incompleto; se busca una sustitución que queda descalificada por contradictoria. La obra (la «eterna rosa») nunca será semejante a la amada. El poema describe claramente los deseos del yo poético de superar el abandono a través de la praxis escritural. Se pasa de las preguntas (que son las que ocupan más espacio) a la afirmación de los deseos; al final se concluye con una exclamación rotunda. Es en la segunda sección del poemario donde se encuentran los textos más intensos y mejor logrados, en nuestra opinión. En ellos existe la convicción de que la obra de arte-el poema puede establecerse como una realidad autónoma. El texto que estamos analizando diseña y confía en esta posibilidad, su discurso se desarrolla en esa dirección. Sin embargo, el subtexto que mencionamos anteriormente se encuentra presente en él. Aquella conciencia crítica de la escritura aparece de manera sutil y persistente. La ventaja que ofrece el análisis de Fontanille es que permite leer el texto a partir de sus oposiciones y distingue entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. Estas categorías son claves para nuestro análisis, pues nos permiten señalar, circunscribir y reseñar la fractura ideológica entre ambos niveles.

c) Campo de presencia (o posicional):

Jacques Fontanille define el campo de presencia como el espacio en el que tienen lugar las *tomas de posición* (a nivel sensible y a nivel perceptivo). En este campo se analizan las formas en que las presencias sensibles se relacionan entre sí. Este campo surge a partir de la aparición de un centro sensible-cuerpo propio (el yo de la enunciación y, posteriormente, el yo del enunciado). Este campo posee un horizonte de presencia (los lugares y momentos en que aparecen otras presencias). El cuerpo propio se relaciona con otras presencias a partir de dos operaciones fundamentales: la mira (fuerte o débil) y la captación (amplia o restringida). La primera describe el flujo de atención y la segunda es la operación mediante la cual el cuerpo propio ubica y cuantifica a las otras presencias. De la combinación de estos dos procedimientos surgen los modos de presencia. Estos son básicamente cuatro: realizado (mira (+) / captación (+)), actualizado (mira (+) / captación (-)), potencializado (mira (-) / captación (+)) y virtualizado (mira (-) / captación (-)) (2006: 118-119). Dentro de este campo aparecen los actantes posicionales: fuente, blanco y control. La fuente es el cuerpo propio de donde surgen la mira y la captación hacia otra presencia (en este caso, el blanco). El control siempre es aquella presencia o realidad que media entre ambos. Puede ser favorable o desfavorable, según corresponda. Con esta sintética exposición de las categorías de Fontanille podemos pasar al análisis respectivo. Hemos preferido usar un esquema descriptivo para el mismo.

Centro sensible: existen dos centros sensibles en este poema. El primero es el yo de la enunciación. Este se constituye a partir del surgimiento del yo del enunciado. En un segundo momento, el yo del enunciado repite esta operación pero respecto de la presencia del ser querido. Ella se irá transfigurando hasta

convertirse en la «eterna rosa» que aparece al final del poema. Podemos establecer la equivalencia entre el yo poético y el yo del enunciado, por encontrarse ambos dentro de la esfera de lo representado. Por el contrario, el yo de la enunciación se encuentra en la esfera de la representación, ya que está aquí se produce el discurso. Está más cercano al autor textual, aunque es difícil teóricamente establecer una identidad entre ambos.

Horizonte de presencia: está dado, en este caso, a partir de las expresiones siguientes³⁶: «desmayada *en la noche*», «alba anegada *en tus senos*», «hundirte *en mí*» y «yo sueño *verte un día*». Se trata de un espacio y un tiempo fundidos en el cuerpo de las presencias. El lugar y el momento están signados por el cuerpo de ambos (el yo poético y el «tú» de la amada) y por el deseo. Se trata de una dimensión cósmica. Todo esto es cierto salvo en la expresión final del último segmento. En ella lo sensible corporal se ha transformado en lo visual cognoscible. El deseo del yo del enunciado se orienta hacia el futuro y lo luminoso. Él quiere *ver*. El cambio de estructura y de imágenes se sostiene en este deseo.

Otras presencias: considerando el yo de la enunciación como la instancia más importante de este texto, podemos reconocer tres presencias específicas: el yo poético («yo sueño»), el «tú» de la amada («te quieres...») y la «eterna rosa». El principal problema de esta descripción surge porque estamos distinguiendo el «tú» de la amada de la «eterna rosa». ¿Acaso no son la misma instancia? No. Principalmente, porque la descripción de ambas implican atributos diferentes. En la descripción de la primera existe un fuerte componente sensible (centrado en la presencia del cuerpo: «tu cabellera», «tus senos»,

³⁶ Cursivas nuestras.

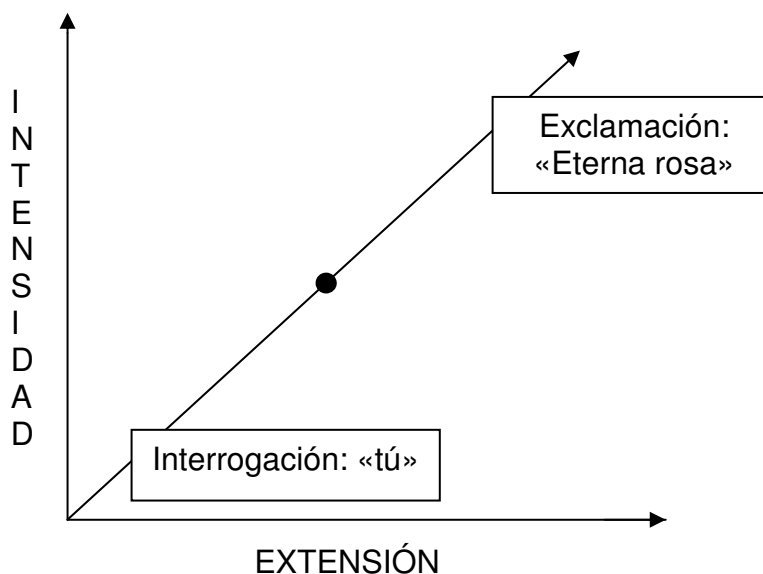
«palidecer desmayada») que transmuta, en la segunda, en una mirada trascendente y luminosa (mucho más depurada y alejada de lo corporal). Esta última mirada es más compatible con lo cognoscible que con lo sensible. Este desplazamiento queda marcado por el privilegio que tienen, al final del poema, nociones cuasi abstractas («cenital y luminosa, / solitaria, única»). Este procedimiento es el contrario al que hemos hallado en otros poemas, pues en los anteriores poemas analizados observamos que uno de los mecanismos más recurrentes era la materialización de lo abstracto. En cambio, en el segundo segmento este recurso es soslayado. Al punto que convierte estos procesos en un *como si*. El remate final del poema enfatiza esta transformación: la descripción es más etérea en el segundo segmento. Incluso cuando se usa la palabra 'desnudo' esta hace referencia a una instancia supramaterial y trascendente: «señalando la transformación de las esferas».

Mira: en el caso del yo del enunciado, al principio es débil y, conforme avanza el poema, se hace más fuerte e intensa. Pues se encuentra estrechamente vinculada a la mujer-rosa. Si nos centramos solamente en esta instancia veremos que no existe sino una intensificación de su mira. Incluso cuando cambia de objeto de atención (de la mujer a la rosa) esta sigue en aumento. Esto se nota en el paso que hay de la interrogación del primer segmento a la exclamación final. El camino hacia el alba queda marcado de esta manera en este estrato, el referido al enunciado. En este caso, aparentemente, podemos decir que hay coincidencia entre ambos niveles, enunciación y enunciado. Pero cuando se den las transformaciones más relevantes del texto veremos que la instancia de la enunciación sigue un recorrido inverso a la del enunciado.

Captación: esta operación se modifica a lo largo del poema. En un principio es restringida. Ya que se trata de preguntas y no de afirmaciones. Además desde la primera interrogación notamos que el yo poético asume un tono de invitación: «¿Te quieres dar a mí...?». Eso denota con claridad su deseo de comunión ante su carencia del cuerpo de la amada. Al final del poema esto cambia radicalmente. El yo poético afirma y describe la realidad de la rosa. Utiliza para esto una serie de adjetivos vinculados a lo luminoso. Ha desarrollado la esfera de lo cognoscible apartándose de lo sensible; la experiencia del cuerpo del ser querido se ha modificado sustancialmente. Este cambio compromete al yo de la enunciación, quien valora positivamente el ámbito sensorial, incluso sobre el cognoscitivo, y que por ende sigue el recorrido inverso al sujeto del enunciado.

Modos de presencia: existen dos modos de presencia principales: el de la amada y el de la rosa. El primero es un modo actualizado. La mira es intensa y la captación restringida. Esto denota el estado de carencia en el que se encuentra el yo poético respecto a ella. En cambio, el segundo es un modo realizado. La mira es intensa y la captación amplia. Esto denota un estado de plenitud. El yo del enunciado alcanza finalmente la calma. Esto se debe principalmente a que ha modificado su estrategia de recepción de la ausencia de la amada. Esto ha derivado en una sustitución del cuerpo del ser amado (entidad sensible) por la «eterna rosa» (entidad cognoscible), la que, si le leemos el poema a la luz de la poesía pura de raigambre simbolista (Todó, 1987; Utrera Torremocha, 2011), representa la obra de arte. Lo que denota este desplazamiento es la transformación del yo del enunciado: de ser amante pasa a convertirse en escritor (poeta). La reflexión implícita que construye este

texto acerca del quehacer poético es patente, nos parece. Proponemos el siguiente esquema tensivo, que describe el recorrido del yo del enunciado, como síntesis de esta sección.



Recorrido del yo del enunciado: esquema de amplificación

Actantes posicionales: en el poema se suceden dos momentos específicos. Debido a eso, si nos centramos solo en la instancia del enunciado, podemos recocer un cambio tanto en el control y el blanco. En un primer momento reconocemos los siguientes actantes posicionales:

Fuente	Control	Blanco
Yo poético (yo del enunciado)	Preguntas	«tú» (recuerdo-cuerpo de la amada) (sensible)

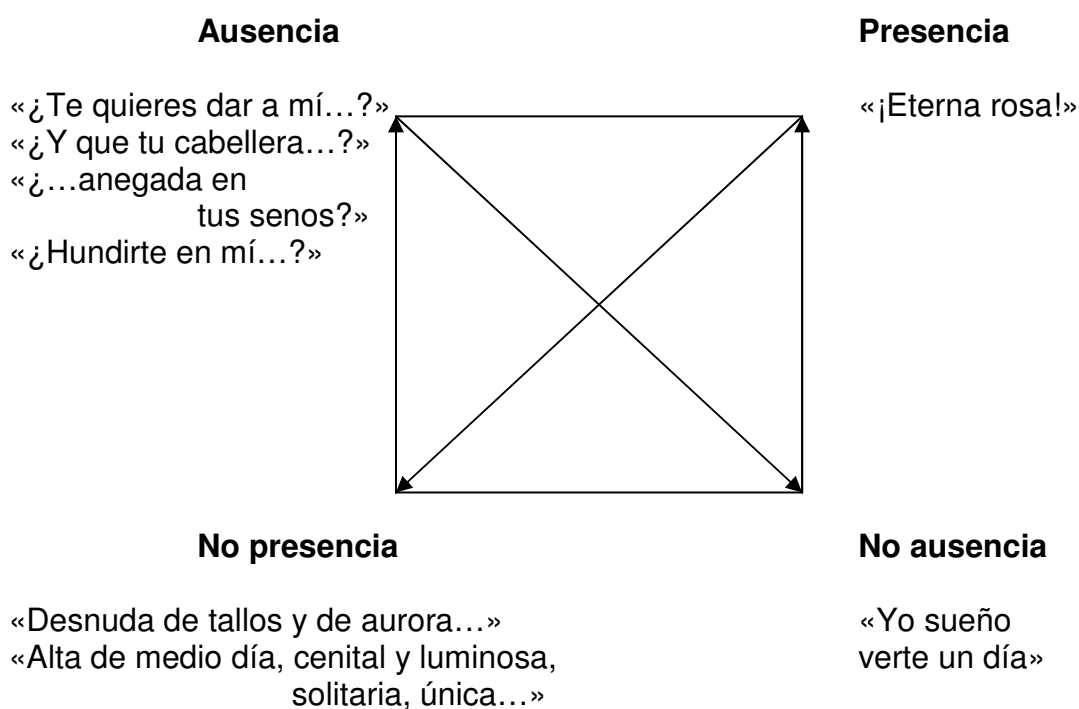
Como vemos en el cuadro, el yo poético es la fuente de la mira y la captación. Toda su atención se encuentra dirigida hacia la amada, la cual es percibida como una entidad sensible. Tanto su cuerpo como su recuerdo son construidos y concebidos así. Su recuerdo no es conceptual, sino sensorial. En cambio, en el segundo segmento se cambia de blanco y de control. Los actantes posicionales, entonces, quedan configurados de la siguiente manera:

Fuente	Control	Blanco
Yo poético (yo del enunciado)	Afirmaciones Exclamación	«eterna rosa» (obra de arte-poema) (cognoscible)

La fuente se mantiene. El control y el blanco se modifican. Estamos en un nuevo momento. Se ha reemplazado el cuerpo de la amada por la rosa-obra de arte. De lo sensible se ha pasado a lo cognoscible. Centrados solo en la esfera del enunciado es difícil distinguir las contradicciones del discurso. Por más que este contiene elementos que nos llevan a formularnos algunas interrogantes. Por ejemplo, la sustitución es evidente, pues existe una diferencia sustancial en las descripciones de ambas entidades (el recuerdo de la amada y la rosa). De tal manera que en la lectura resultan casi incompatibles. Con la construcción del cuadrado semiótico pretendemos aclarar estas contradicciones. Por medio de este gráfico podremos observar cómo es posible que dos discursos explícitamente contradictorios coincidan en el mismo tramado textual sin deshacer el poema.

d) Cuadrado semiótico y cosmovisión:

Después de haber revisado el campo posicional creemos que tenemos elementos suficientes para construir un cuadrado semiótico que explique la configuración de todo el poema. Hemos escogido la dicotomía ausencia-presencia pues es la que, en nuestra opinión, permite observar más claramente las fracturas del discurso poético, en relación a la instancia del enunciado y de la enunciación. Además, implícitamente mantienen un vínculo muy fuerte con la otra oposición importante en el texto: oscuridad-luz. Si nos damos cuenta en este poema esta ya se encuentra presente en la primera. Nuestro cuadrado queda formulado de la siguiente manera:



Antes que nada, lo que el cuadrado semiótico muestra es la diferencia radical existente entre la «eterna rosa» y el cuerpo de la amada. Su ausencia es real y sensible. Está descrita a partir de la referencia de los cuerpos de la amada y del yo poético. Incluso, en su descripción notamos cómo se configura una

fuerte atmósfera erótica y un espacio cósmico integrador. En cambio, la rosa aparece en el campo de la presencia casi como un imperativo. La descripción que debería sostenerla como una entidad concreta pertenece al campo de la no presencia, pues se refiere ante todo a una realidad luminosa pero inmaterial. La expresión se esencializa y se despoja de lo sensorial. Llegando a convertirse en puras cualidades (adjetivos) sin ninguna concreción más que la misma rosa. Por otro lado, vemos que la decisión que sostiene este cambio proviene de la misma instancia del enunciado; es su deseo *de ver* el que permite concebir una realidad como la condensada en la rosa.

En este punto, cabe preguntarse ¿cuáles son las materias elementales exaltadas en el poema? o ¿cómo puede leerse el epígrafe que acompaña el texto poético (donde también, en los dos últimos versos, se hace patente el empleo de la ambigüedad³⁷)? Como hemos ido mostrando a lo largo de nuestra investigación, la ambigüedad es recurrente en la interpretación de estos poemas. Salvo el primer texto analizado, los demás permiten asumir una segunda lectura *latente*, que la mayoría de veces cuestiona seriamente el mismo discurso poético que las porta, hasta desestabilizar el estatuto de lo representado. Esta lectura latente no puede provenir sino de la instancia de la enunciación. La fractura se da ahí porque es en el acto de enunciación donde se establecen las otras relaciones con las presencias del texto poético. En otras palabras, el yo de la enunciación se vincula, también, con el cuerpo de la amada y con la rosa, no solo con el yo del enunciado (yo poético): la

³⁷ En el epígrafe sucede un fenómeno similar. Las dos últimas líneas dejan abierta la posibilidad de una doble interpretación: «Debajo de sus senos nace un río/*que olvida los temblores de su cuerpo*» (1937: 19, cursivas nuestras). ¿Los temblores del cuerpo de ella o los temblores del propio río? Puede ser interesante contrastar estos versos con la «técnica del fundido» que describe Hugo Friedrich en su libro *Estructura de la lírica moderna* (1974: 112-116).

ambigüedad discursiva que propone es una materialización de su toma de posición respecto a estas otras presencias. Entonces, podemos afirmar que a la convicción del yo del enunciado, en este poema, se opone una duda asentada en el yo de la enunciación. Y es él precisamente quien al enunciar el discurso poético deja huellas de su incredulidad. La fractura que hemos ido delimitando a lo largo de estas páginas encuentra una explicación en las distintas posiciones que asumen tanto la instancia del enunciado como la de la enunciación. En este sentido, mientras la primera incide en un discurso que privilegia las descripciones del cuerpo, el erotismo y la construcción del espacio cósmico (en el nivel de lo representado); la segunda se convierte en la autoconciencia del proceso creativo, en una reflexión acre y pesimista sobre la creación poética (en el nivel de la representación). Tenemos así dos niveles caracterizados por valores opuestos.

	Enunciado	Enunciación
Discurso	Erotismo (comunidad con el tú) La poesía como terapia	Escritura (conciencia crítica) La poesía como objeto
Sujeto	Amante	Poeta
Percepción	Sensorial (cuerpo de la amada)	Cognoscitivo (rosa eterna)

En este poema se percibe con claridad esta distinción, solo así podemos comprender la ambigüedad que surge desde el título: ¿cuáles son las materias elementales? ¿Aquellas que se refieren a las características fundamentales de la rosa o las que inciden en la evidencia del cuerpo de la amada? Es una «exaltación» ambivalente, incluso dudosa, pues mientras el texto produce una

lectura hegemónica, también genera los elementos necesarios para cuestionarla o, acaso, subvertirla. No creemos que estas dos sean las únicas posibilidades de lectura. Lo que sí nos parece claro, por lo menos desde la óptica que hemos adoptado, es que el discurso poético de *Descubrimiento del alba* se encuentra fracturado por esta tensión constitutiva que es esencial para discernir la poética que gobierna el conjunto.

La concepción terapéutica de la poesía es puesta en tela de juicio; el camino hacia la luz de la creación artística también es cuestionado. Ambos procedimientos soslayan que la ausencia permanece, que la luminosidad del objeto artístico no es suficiente para disolverla, que la oscuridad se mantiene aun cuando no se la señale en la obra de arte. La utilización de los recuerdos como materia prima de la escritura convierte experiencias reales en artificio poético; transforma el cuerpopreciado y precioso de la amada en una esencia luminosa pero abstracta, jamás comparable a esa primera realidad. La relación antitética latente muestra, sin lugar a dudas, que la obra de arte *no* es la realidad y que *jamás* podrá modificarla.

3.6. Resumen y balance del capítulo

En este capítulo nos propusimos complementar el análisis de la segunda parte. Emprendimos un comentario basado en las categorías de Lakoff y Johnson y de Jacques Fontanille. Lo primero que realizamos fue una revisión de los títulos de la segunda y la tercera sección del poemario. Usando las metáforas, tal como la entienden Lakoff y Johnson, mostramos que estos textos describen una ordenación específica del conjunto. Que esta sintaxis se centra, especialmente, en la actitud del yo poético. El cambio en su estado de ánimo

es un elemento importante para reconocer el desarrollo del texto poético. Esta ordenación es entendida como un recorrido hacia la luz del alba. Reconocemos tres momentos específicos: la crisis, la memoria (el recuerdo) y la tranquilidad. En el último se percibe con mayor claridad la fractura del discurso.

De ahí emprendimos el análisis del primer poema del libro, «Poesía». Vimos que se trataba de un texto programático que configuraba la poética de todo el conjunto. En él se percibe una concepción de la poesía como actividad trascendente. Nuestro comentario mostró que también, contiene una visión de la poesía como terapia capaz de curar al yo poético lacerado por la ausencia de la amada; es decir, la poesía se concibe como un remedio eficaz contra las consecuencias por la pérdida del ser que ama. Por otro lado, observamos que en este primer poema ya se manifiesta una fractura del discurso, especialmente por medio de la ambigüedad léxica y sintáctica, la que puede leerse como índice que señala la actitud del yo de la enunciación respecto al discurso de la poesía como terapia. Las contradicciones inherentes a esta poética se encuentran ya definidas en su misma enunciación. De esta manera observamos que *Descubrimiento del alba* desde el principio realiza una profunda reflexión sobre la escritura poética; que no se detiene ni siquiera en las contradicciones del propio discurso. Eso se notó con claridad en el análisis de la última línea del poema en prosa. Línea subversiva. Capaz de generar una nueva lectura del poema, que contradice casi la totalidad del discurso previo.

En el último análisis utilizamos las categorías propuestas por Jacques Fontanille. Especialmente para mostrar la distinción existente entre el yo del enunciado y el yo de la enunciación. Ambos se encuentran atrapados en una irreconciliable tensión. Existe un discurso metatextual que cuestiona lo

representado. Este discurso reflexiona sobre las posibilidades de la escritura. Se manifiesta textualmente a través de la ambigüedad léxica y sintáctica mencionadas. Vimos que el recorrido hacia la luz significa un desplazamiento peligroso; pues genera modificaciones sustanciales: de amante a poeta (en el caso del yo del enunciado), del cuerpo de la amada a la rosa eterna (en el caso de la otra presencia importante en el poema) y de lo sensible a lo cognoscitivo (en el caso del tipo de relación establecida). El yo de la enunciación es consciente de las falencias de un discurso que pretende suplantar la realidad por el arte, pero que no es capaz de cumplir con sus promesas terapéuticas y desnuda su impotencia ante el dolor, la memoria y la ausencia del otro.

Conclusiones

1. En la recepción crítica de *Descubrimiento del alba*, y de la poesía de Xavier Abril en general, existen dos momentos definidos. En el primero, la poesía de Abril es leída desde la concepción del purismo poético y *Descubrimiento del alba* es considerado su obra maestra. Esta línea de análisis se inaugura con el comentario que realiza Estuardo Núñez en su libro *Panorama actual de la poesía peruana* (1938). El análisis hermenéutico, en este periodo, tiende a destacar la forma cómo Abril ha asimilado la estética surrealista (imágenes oníricas y algunos ribetes de escritura automática) y logra combinarla exitosamente con la «vuelta al orden», con el regreso de Abril a las fuentes clásicas, españolas y francesas. A partir de la omisión que se hace de nuestro autor en la famosa antología preparada por Abelardo Oquendo y Mirko Lauer, *Vuelta a la otra margen* (1970), los trabajos sobre la poesía de Xavier Abril se hacen más escasos, así como el poemario que analizamos pierde presencia en el medio local. Será con la muerte del autor en 1990 y, sobre todo, con las investigaciones que Mirko Lauer realiza sobre la vanguardia peruana (2001 y 2003) que renace la preocupación por su obra poética. En esta segunda etapa, la crítica está preocupada por situar y entender la obra de Abril dentro de su contexto de producción: las vanguardias poéticas de la primera mitad del siglo

XX. Se privilegian los estudios sobre sus tres primeros libros *Hollywood*, *Difícil trabajo* y *El autómeta*. Se deja de lado, casi por completo, cualquier consideración sobre *Descubrimiento del alba*.

2. El procedimiento de lectura de la crítica —por más de que existe una variación importante en la valoración de los libros de poesía de Xavier Abril— mantiene ciertas constantes formales: el empleo del binomio espacio interior-espacio exterior (donde el primero se relaciona a lo estético y el segundo a lo ideológico-político) y la necesidad de explicar la poesía de Abril siempre en referencia a algún movimiento literario específico. Esta recurrencia metodológica nos ha llevado a pensar que, en el fondo, la crítica ha estado interesada en definir con la claridad la «identidad» literaria de nuestro poeta. Esto es: existe una tendencia hacia la *clasificación* en la recepción crítica de la obra lírica de Xavier Abril. Por ese motivo, ha sido prioridad definir su universo poético de forma diáfana. Esto va en desmedro, sin duda, del carácter ecléctico de la vanguardia en nuestro país y Latinoamérica, y específicamente de la obra de nuestro autor, que asimila y reelabora elementos provenientes de diferentes tradiciones estéticas.

3. *Descubrimiento del alba* es un poemario de transición. En él, Xavier Abril muestra que ha asimilado las lecciones de la vanguardia y del surrealismo, patente en sus primeros libros (*Hollywood*, *Difícil trabajo* y *El autómeta*), que se encausan en el proceso de renovación experimental de las vanguardias latinoamericanas de la primera parte del siglo XX. En simultáneo, este libro nos brinda los primeros indicios de su giro poético hacia la «poesía pura» (con un

acercamiento a los clásicos de la poesía española y al simbolismo francés), que será determinante en toda su producción posterior, donde destaca sin duda *La rosa escrita* (1996). Por tales razones, *Descubrimiento del alba* es un hito en su producción poética ya que concluye magistralmente una etapa de su obra literaria y señala el devenir de sus posteriores publicaciones. Asimismo, este carácter transicional se vincula al eclecticismo que prima en el conjunto. En el poemario en cuestión, es posible distinguir los rastros de la herencia surrealista, así como el empleo de algunos recursos de raigambre simbolista y las preocupaciones de la poesía pura.

4. Existe una organización deliberada y definida de los textos poéticos, que se encuentran ordenados en tres secciones que diseñan un recorrido narrativo, donde el hablante lírico revela sus cambios de estado. Las tres secciones del poemario mantienen una relación progresiva: crisis, memoria y tranquilidad. Esta relación también puede definirse como «el recorrido hacia la luz (alba)», a un tiempo emocional y estético. El conjunto está articulado a partir de ese recorrido, estrechamente relacionado al nivel del enunciado. En ese sentido, ha sido prioridad del análisis destacar como, a este nivel, el poemario presenta los elementos necesarios para diseñar una poética predominante, que define la ubicación y el temple de los poemas.

5. El poemario se yergue sobre una tensión constitutiva que contrapone dos discursos poéticos, a veces en el mismo poema. En otras palabras, *Descubrimiento de alba* posee, por lo menos, dos concepciones sobre la poesía, que interactúan en algunos pasajes del texto. La primera es aquella

que la asume como una actividad vinculada a lo trascendente y que le concede poderes terapéuticos al discurso poético. Esta concepción elogia las cualidades de la poesía para superar la ruptura amorosa y convierte el recuerdo en materia prima para la constitución del texto poético. La segunda explora las limitaciones de la poesía como entidad trascendente y cuestiona sus poderes curativos. Esta conciencia de lo escrito es un fenómeno usual en la poesía moderna, que se relaciona con lo que Octavio Paz ha denominado «ironía» y Roland Barthes, «escritura». La obra constantemente opone un discurso que elogia el valor intrínseco y sanador de la poesía y otro que describe la obra de forma desencantada, aludiendo principalmente a sus limitaciones y a su incapacidad de modificar la realidad. En este segundo discurso, la obra artística, el poema, no es una meta que compense la pérdida del ser amado.

6. La fractura discursiva que hemos descrito se ubica entre el nivel del enunciado y el nivel de la enunciación. En el primero predomina un discurso poético que se condensa en la esperanza de alcanzar la comunión con el ser amado ausente, por medio del poema. El erotismo cósmico es la principal característica de este nivel, ya que el encuentro (el «entre» en términos de Martin Buber) está marcado por imágenes que remarcan la presencia del cuerpo amado y el contacto entre los interlocutores. El poema, así, se convierte en el espacio donde es posible recuperar el amor y la felicidad. Debido a eso, a nivel del enunciado se elogia el valor terapéutico de la poesía: nos permite olvidar, superar el dolor ante la ausencia o la pérdida del ser querido y regodearnos con su presencia convertida en imagen poética. En cambio, al nivel de la enunciación, se explora un discurso poético que hemos resumido

con la noción de «escritura», propuesta por el teórico francés Roland Barthes. Este discurso cuestiona los valores «trascendentes» de la poesía y describe la doble pérdida que significa confiar en sus poderes terapéuticos ante la ausencia del ser amado. Desde acá, la escritura poética fracasa, ya que es incapaz de cumplir sus promesas para con el hablante lírico. Esta desconfianza hacia la escritura poética se da, a veces, en simultáneo a aquel otro que se resume en el erotismo. Asimismo, nuestro análisis ha revelado que existen algunas transformaciones poéticas que debemos considerar: el yo poético (del enunciado) pasa de amante a poeta y, en el poema, hay un cambio sustancial de la primacía de lo sensorial a lo cognoscitivo, marcados ambos, principalmente, en el plano de la enunciación. Es decir, a partir del análisis y desde la esfera de la enunciación, se percibe que estas modificaciones de la presencia del yo del enunciado y de la atmósfera del poema no son del agrado del yo de la enunciación, quien las valora negativamente. Tenemos así un elogio de la poesía y un cuestionamiento de ella que se dan al mismo tiempo. La yo de la enunciación se hace presente por medio de algunos pasajes donde se percibe una ambigüedad productiva.

7. Debido a que no se queda únicamente en el plano de lo enunciado, sino que actualiza las potencialidades discursivas del plano de la enunciación, *Descubrimiento del alba* es un poemario de factura metatextual, en otras palabras, una constante reflexión sobre la escritura poética y sus límites. Podemos decir entonces que este libro posee, por lo menos, dos poéticas de bases, una al nivel del enunciado y otra al de la enunciación. Es un texto poético que posee su afirmación y su réplica. Este carácter metatextual es

importante porque permite conocer, con mayor detalle, los avatares de la poesía de Xavier Abril, así como porque, sin duda, es un punto de inflexión en su escritura poética, e incluso puede ser un elemento importante para describir su tránsito de la poesía hacia el ensayo, manifiesto en la última parte de su obra.

Bibliografía

Primaria:

- ABRIL, Xavier. (1937). *Descubrimiento del alba*. Lima: Ediciones Front.
- ABRIL, Xavier. (1960). *Dos estudios. I Vallejo y Mallarmé (La estética de Trilce y Una jugada jamás abolirá el azar). II Vallejo y Mallarmé*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Sur.
- ABRIL, Xavier. (1961). «Mallarmé o la poesía liberada». En: MALLARMÉ, Stephan. *Antología de Mallarmé (verso y prosa)*. Recopilación, prólogo, introducción y notas de Xavier Abril. Montevideo: Ediciones Front, pp. 9-55.
- ABRIL, Xavier. (1970). *Eguren, el obscuro (El simbolismo en América)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- ABRIL, Xavier. (1990). «Palabras a manera de prólogo». En: VALCÁRCEL, Gustavo. *Confín del tiempo y de la rosa*. Lima: INC, pp. 7-13, Colección del rescate. [Publicado originalmente en 1948].
- ABRIL, Xavier. (2006). *Poesía soñada*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ABRIL, Xavier. (2006). *Descubrimiento del alba*. En: *Poesía soñada*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, pp. 165-183.

Secundaria:

- BOSSHARD, Marco Thomas. (2005). «Virilidad y vanguardia. Construcciones de identidades masculinas y representaciones de lo femenino en Hidalgo, Abril, Adán, Varallanos y Churata». En: GARCÍA-BEDOYA M., Carlos (compilador). *Memorias de JALLA 2004*. Lima: UNMSM – JALLA, pp. 171-186.
- CANOSA ORTEGA, María Luz. (2006). «Noticia bio-bibliográfica de Xavier Abril». En: ABRIL, Xavier. *Poesía soñada*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, pp. 255-281. [El artículo se encuentra también al inicio del libro póstumo de Xavier Abril, *Poesía inédita (1921-1976)*. Montevideo: Editorial Graffiti, 1994].
- CHIRI, Sandro. (2005). «Boceto juvenil de Xavier Abril». En: *La casa de cartón. Revista de cultura. Xavier Abril*. Lima, II época, N° 28, pp. 8-9.

- CHUECA, Luís Fernando. (2009). «Aproximaciones a la poesía de vanguardia en el Perú». En: *Poesía vanguardista peruana*. Tomo I, Lima: PUCP, pp. 9-114.
- COELLO, Óscar. (2010). «El ritmo de intensidad en la *Rosa Escrita* de Xavier Abril». En: *Letras. Órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, N.º 81, pp. 137-143.
- CORNEJO POLAR, Antonio. (1980). «Historia de la literatura del Perú Republicano». En: *Historia del Perú. T VIII. Perú Republicano y procesos e instituciones*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, pp. 9-188.
- DELGADO, Washington. (1971). «Xavier Abril / Homenaje / Textos». En: *Creación & crítica*. Lima, N.º 9-10, Nov.-Dic., pp. 1-4.
- DELGADO, Washington. (1984). «Vanguardismo y revolución». En: *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Rikchay, pp. 110-132.
- EIELSON, J. E. (1946). «Xavier Abril» (ensayo introductorio a una selección de poemas). En: EIELSON, J. E., Sebastián SALAZAR BONDY y Javier SOLOGUREN. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Editorial Cultura Antártica, pp. 101-106.
- ELGUERA OLÓRTEGUI, Christian Alexander. (2009). «El autómeta: la mirada surrealista, la crítica humanista». En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Madrid, Complutense de Madrid, N.º 43. Recuperado el 13 de noviembre de 2013 de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/automat.html>.
- ESCOBAR, Alberto. (1973). «Xavier Abril». En: ESCOBAR, Alberto. *Antología de la poesía peruana*. T. I (1911-1960). Lima: Peisa, p. 73.
- FALLA BARREDA, Ricardo. (2005). «La vanguardia, Xavier Abril y el surrealismo». En: *La casa de cartón. Revista de cultura. Xavier Abril*. Lima, II época, N.º 28, pp. 4-6.
- GÓMEZ, Lisandro. (2012a). «Entre la terapia y la escritura: primera incursión a *Descubrimiento del alba* de Xavier Abril». En: FLORES HEREDIA, Gladys; MORALES MENA, Javier y Marco MARTOS CARRERA (eds.). *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-Editorial San Marcos, pp. 111-131.

GÓMEZ, Lisandro (2012b). «César Vallejo, el decadente. Comentario sobre *Vallejo, ensayo de aproximación crítica* de Xavier Abril. (Notas de trabajo)». Ponencia presentada en la Semana de Literatura 2012. Inédito.

GONZALES, Carla. (2005). «Pasiones e incendios de Xavier Abril». En: *La casa de cartón. Revista de cultura. Xavier Abril*. Lima, II época, N° 28, p. 7.

GUILLEN, Alberto. (1930). «Xavier Abril». En: *Breve antología peruana*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, p. 99.

HIGGINS, James. (1993). *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Editorial Milla Batres, 1993.

HIGGINS, James. (2006). «Poesía vanguardista». En: *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma-Editorial Universitaria, 2006, pp. 157-191.

La casa de cartón. Revista de cultura. Xavier Abril. (2005). Lima: II época, N° 28.

LAUER, Mirko. (1982). «La poesía vanguardista en el Perú». En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año VIII, N° 15, Lima, 1er. semestre, pp. 77-86.

LAUER, Mirko. (2001). «Xavier Abril». En: *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: Ediciones El virrey – Hueso número ediciones, p. 1.

LAUER, Mirko. (2001). «La poesía vanguardista peruana 1916-1930». En: *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: Ediciones El Virrey – Hueso Número ediciones, pp. VII-XXXIX.

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos. (2010). «Xavier Abril: la vida perfecta de la locura». En: CHUECA, Luis Fernando y otros. *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima, pp. 53-67.

MARTOS, Marco. (2005). «Poesía soñada de Xavier Abril». En: *La casa de cartón. Revista de cultura. Xavier Abril*. Lima, II época, N° 28, pp. 2-3.

MARTOS, Marco. (2006). «Introducción. Meditación sobre Xavier Abril». ABRIL, Xavier. *Poesía soñada*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, pp. 19-25.

MELIS, Antonio. (1971). «La poesía de Xavier Abril». En: *Creación & crítica*. Lima, Nº 9-10, Nov.-Dic., pp. 5-9.

MONGUIÓ, Luis. (1954). «La poesía pura». En: *La poesía postmodernista peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 150-183.

NÚÑEZ, Estuardo. (1938). «Escorzo de una poesía auténtica». En: *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Editorial Antena, pp. 71-79.

SÁNCHEZ, Luís Alberto. (1989). «Los poetas puros: Martín Adán, Westphalen y Abril». En: *La literatura peruana*. T. V. Lima: Emisa, pp. 2038-2055.

TAMAYO VARGAS, Augusto. (1974). «Poetas iniciados en la década del 20». En: *Literatura peruana*. Lima: Librería Studium, pp. 480-508.

VALENZUELA GARCÉS, Jorge. (2008). «Xavier Abril y la experiencia de la vanguardia en *El autómatas y otros relatos*». En: ABRIL, Xavier. *El autómatas y otros relatos*. Lima: PUCP, pp. 7-27.

WESTPHALEN, E. A. von. (2006). «La poesía de Xavier Abril (estudio)». En: ABRIL, Xavier. *Poesía soñada*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, pp. 113-118. [El artículo se encuentra en la sección que presenta el libro *Difícil trabajo (antología) (1926-1930)*. Madrid, Editorial Plutarco, 1935].

WESTPHALEN, E. A. von. (1974). «Poetas en la Lima de años treinta». En: *Dos soledades*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974, pp. 13-48.

Complementaria:

ALBALADEJO, Tomás. (1988). *Retórica*. Madrid: Síntesis.

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

BAJTÍN, Mijaíl M. (2000). *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus.

BARTHES, Roland. (1973). «Literatura y meta-lenguaje». En: *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix-Barral, pp. 127-128.

- BARTHES, Roland. (1986). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI editores.
- BARTHES, Roland. (2009). *El grado cero de la escritura/Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI editores-Librerías Gandhi.
- BATAILLE, Georges. (1982). *El erotismo*. 3ra. ed. Barcelona: Tusquets.
- BAUDRILLARD, Jean. (2008). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- BAUMAN, Zygmunt. (2010). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, Walter. (2001). «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea». En: BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus, pp. 41-63, [1929].
- BLANCO, Mariela. (2006). «Teorías sobre el sujeto poético». En: *Alpha*. N.º 23, Osorno, pp. 153-166. Recuperado el 27 de setiembre de 2014 a las 07:43 a.m. de: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012006000200009&lng=es&nrm=iso>.
- BOWRA, C. M. (1951). *La herencia del simbolismo*. Buenos Aires: Losada.
- BRETON, André. (1998). *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial.
- BRETON, André. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. 2da. Ed. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- BRETON, André. (2009). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor Libros.
- BUBER, Martin. (1954). *¿Qué es el hombre?* México: Fondo de Cultura Económica.
- BUBER, Martin. (1955). *Eclipse de Dios. Estudios sobre las relaciones entre Religión y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- BUBER, Martin. (1969). *Yo y tú*. Buenos Aires: Nueva visión.
- BUENO, Raúl. (1998). «La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana». En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXIV, N.º 48, Lima-Berkeley, 2do. Semestre de 1998, pp. 25-37.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena. (2001). *Las cosas del decir. Manual análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

- COMBE, Dominique. (1999). «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía». En: CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (ed.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco libros, pp. 127-153.
- CORNEJO POLAR, Antonio. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP.
- CORNEJO POLAR, Antonio; DELGADO, Washington; LAUER, Mirko; MARTOS, Marco & OQUENDO, Abelardo. (1982). *Literatura y sociedad en el Perú II. Narración y poesía: un debate*. Lima: Hueso húmero.
- ELIADE, Mircea. (1994). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Labor.
- FONTANILLE, Jacques. (2006). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.
- FONTANILLE, Jacques. (2012). *Semiótica y literatura. Ensayos de método*. Lima: Universidad de Lima.
- FRIEDRICH, Hugo. (1974). *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- GREIMAS, Algirdas Julien. (1996). *La enunciación. Una postura epistemológica*. Puebla: Universidad autónoma de Puebla.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS. (2013). *Diccionario de Retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MIGNOLO, Walter. (1982). «La figura del poeta en la lírica de vanguardia». En: *Revista Iberoamericana*. Nos. 118-119, enero-febrero, pp. 131-148.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON. (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- LAUER, Mirko. (1982). «La poesía vanguardista en el Perú». En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año VIII, N° 15, Lima, 1er. Semestre de 1982, pp. 77-86.
- LAUER, Mirko. (2001a). «Estudio preliminar». En: LAUER, Mirko (Ed.). *La polémica del vanguardismo (1916-1928)*. Lima, Fondo editorial de la UNMSM, pp. 11-48.
- LAUER, Mirko. (2001b). «La poesía vanguardista peruana 1916-1930». En: *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: Ediciones El Virrey – Hueso Húmero ediciones, pp. VII-XXXIX.
- LAUER, Mirko. (2001c). «Prólogo». En: LAUER, Mirko (Ed.). *9 libros vanguardistas*. Lima: Ediciones El Virrey, pp. 7-11.

- LAUER, Mirko. (2002). «Entrevista a Mirko Lauer». En: *Ajos y Zafiros. Revista de literatura*. Lima, N° 3/4, pp. 133-150.
- LAUER, Mirko. (2003). *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP.
- LAUER, Mirko (Ed.). (2001). *9 libros vanguardistas*. Lima: Ediciones El Virrey.
- LAUER, Mirko y Abelardo OQUENDO. (1970). «Introducción». En: *Vuelta a la otra margen*. Lima: Casa de la Cultura del Perú, pp. 7-9.
- LÓPEZ LENCI, Yazmín. (1999). *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú. Trayectoria de una génesis a través de las revistas culturales de los años veinte*. Lima: Editorial Horizonte.
- ORTEGA Y GASSET, José. (1957). *Estudios sobre el amor*. Madrid: Revista de Occidente.
- ORTIZ CANSECO, Marta. (2013). «Introducción». En: ORTIZ CANSECO, Marta (ed.). *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia + indigenismo + tradición*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert-Librería Sur.
- OSORIO, Nelson. (1974). «El problema del hablante poético en *Canto general*». En: LÉVY, Isaac Jack y Juan LOVELUCK. *Simposio Pablo Neruda. Actas*. Columbia: University of South Carolina, pp. 171-187.
- OSORIO, Nelson. (1981). «Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano». En: *Revista Iberoamericana*. Enero-Junio. Vol. 47, Número 114-115, pp. 227-254.
- PAZ, Octavio. (1985). *Los hijos del limo / Vuelta*. Bogotá: Oveja negra.
- PAZ, Octavio. (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.
- PAZ, Octavio. (2008). *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*. Santiago de Chile: Tajarar editores.
- QUILIS, Antonio. (1984). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- RATTO, Luis Alberto. (1961). *Poéticas peruanas del siglo XX*. Lima: La rama florida.
- RAYMOND, Marcel. (1996). *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. (1998). *Stéphane Mallarmé en castellano*. Tomo I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

STEINER, George. (2012). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Madrid: Siruela.

TODÓ, Lluís M^a. (1987). *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*. Barcelona: Montesinos.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. (2011). *El simbolismo poético. Estética y teoría*. Madrid: Verbum.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel. (2002). «Los signos de la ceniza: las primeras lecturas en el Perú del fenómeno de las vanguardias». En: *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, pp. 153-171.

ZAMBRANO, María. (2004). *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela.