



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO

“EL POEMA EN PROSA EN *HOLLYWOOD* DE XAVIER ABRIL”

Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana

AUTOR

Rony Isaac Vallejos Armas

ASESOR

Dr. Ricardo González Vigil

JURADO

Dra. Victoria Guerrero Peirano

Dr. Enrique Bruce Marticorena

Dr. Ricardo González Vigil

LIMA – PERÚ

2014



Una página de enmarañada caligrafía vegetal. Maleza de signos: ¿cómo leerla, cómo abrirse paso entre esta espesura? Hanuman sonríe con placer ante la analogía que se le acaba de ocurrir: caligrafía y vegetación, arboleda y escritura, lectura y camino. Caminar: leer un trozo de terreno, descifrar un pedazo de mundo. La lectura considerada como un camino hacia... el camino como una lectura: ¿una interpretación del mundo natural? Vuelve a cerrar los ojos y se ve a sí mismo, en otra edad escribiendo (¿sobre un papel o sobre una roca, con una pluma o con un cincel?) el acto de Mahanataka en que se describe su visita al bosquecillo del palacio de Ravana. Compara su retórica a una página de indescifrable caligrafía y piensa: la diferencia entre la escritura humana y la divina consiste en que el número de signos de la primera es limitado mientras que el de la segunda es infinito; por eso el universo es un texto insensato y que ni siquiera para los dioses es legible. La crítica del universo (y la de los dioses) se llama gramática...

Octavio Paz (El mono gramático)

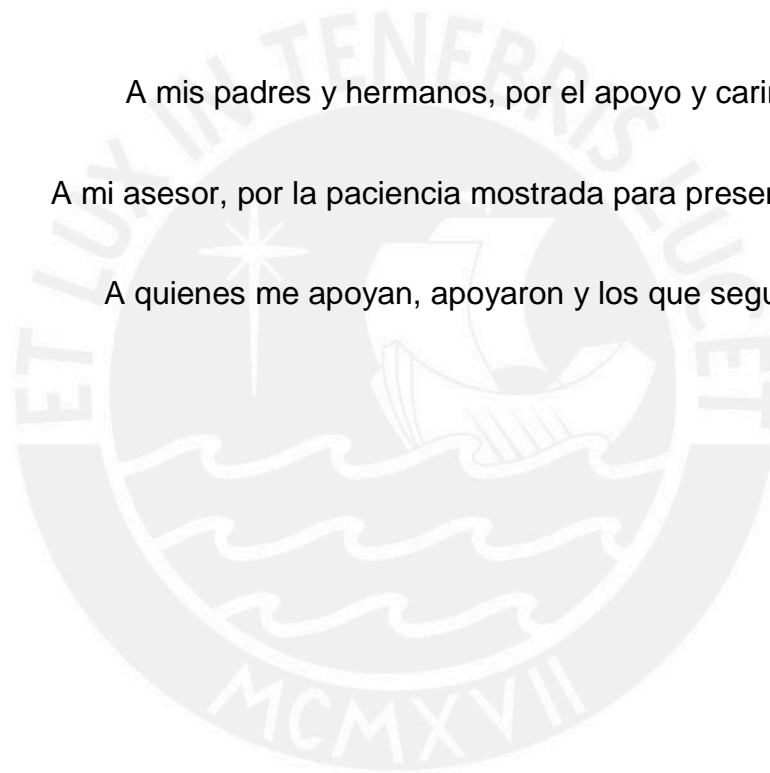
Verse is everywhere in language where there is rhythm, everywhere, except on posters and page four of the newspapers. In the genre which we call prose there is verse of every conceivable rhythm, some of it admirable. But in reality there is no prose: there is the alphabet, and then there are verse forms, more or less rigid, more or less diffuse. In every attempt at style there is versification.

Stéphane Mallarmé, (Réponses à des enquêtes)

A mis padres y hermanos, por el apoyo y cariño incondicional

A mi asesor, por la paciencia mostrada para presentar este trabajo

A quienes me apoyan, apoyaron y los que seguirán haciéndolo



ÍNDICE

Introducción.....	7
CAPÍTULO I	
1. E poema en prosa.....	13
1.1 Historicidad y teoría del poema en prosa.....	13
1.2 El metro y el ritmo.....	22
1.2.1 El principio antimétrico como punto de partida.....	22
1.2.2 El ritmo como principio diferenciador.....	26
CAPÍTULO II	
2. El vanguardismo de Xavier Abril de Vivero.....	33
2.1 El vanguardismo surrealista y su recepción en las letras peruanas.....	33
2.2 Xavier Abril y su acercamiento al surrealismo.....	38
CAPÍTULO III	
3. El poema en prosa en Xavier Abril.....	45

3.1 El cine y la composición surrealista en Hollywood como poema en prosa.....	50
3.2 La adjetivación y el color en la poética surreal de Xavier Abril.....	56
3.3 El aforismo y las greguerías como métodos de composición en el poema en prosa de Xavier Abril.....	59
3.4 El tópico sexual surrealista en tres poemas de Hollywood de Xavier Abril.....	62
Conclusiones.....	72
Bibliografía.....	59



INTRODUCCIÓN

El poema en prosa es un género poco estudiado en nuestras aulas universitarias. Un género relativamente moderno que se ha gestado y consolidado como método de escritura en algunos poetas peruanos e hispanoamericanos contemporáneos como Julián del Casal, Vicente Huidobro, Jorge Eduardo Eielson, Jorge Pimentel, entre otros. Para conocer más acerca del origen de este tipo de composición habría que remontarnos a los siglos XVIII y XIX.

Algunas de las causas que diera como consecuencia el surgimiento del poema en prosa estarían en el romanticismo. Su espíritu de libertad creadora, su rebeldía por romper con la armonía de un texto en prosa, e impregnarle una nueva mirada que rompa con la expectativa del lector y su unidad narrativa son algunos de los elementos causales de su aparición. El estilo podría también definir un poema en prosa, mucho más allá de su lirismo o predisposición narrativa.

Su origen es bastante cuestionado, y mucho más los estudios que se tienen del mismo, ya que son pocos los intentos de aproximación teórica hacia un género “relativamente” nuevo, el cual nos ofrece mayor riqueza interpretativa y nos

exige un marco teórico del cual podamos asimilar para de esta manera poder analizar con mayor aproximación a esta composición poética.

Es cierto que la literatura española y la literatura francesa nos lleva una amplia ventaja en cuanto al aparato teórico esquematizado para su estudio y comprensión; sin embargo, nos damos cuenta que en la lengua española, el trabajo que se ofrece al respecto aparece de manera disgregada. Es en este marco en el que nos proponemos en intentar desarrollar no sólo una historicidad del poema en prosa, sino, también, encontrar dónde y a partir de qué mecanismos este género se diferencia del verso y la prosa y en qué medida se acerca a la poesía. Para ello considero importante el estudio del ritmo, un elemento clave para su estudio.

El poema en prosa es una composición poética que se sabe no utiliza el verso, pero mantiene estrecha relación con el mismo. Su evolución, desde el Romanticismo, se dio a gran escala durante el siglo XIX. La composición lírica, en aquella época, adquiere una nueva forma de concebir la poesía. Uno de los mayores artífices para que este nuevo quehacer poético adquiriese mayor notoriedad fue Charles Baudelaire, “el poeta de la modernidad” (Friedrich, 48) quien, al alcanzar gran relevancia e influencia en los poetas posteriores, se le reconoció como el iniciador del poema en prosa, no sin antes reconocer la importancia de Aloysius Bertrand con su *Gaspar de la nuit*. No obstante, debemos aclarar la poca claridad con la que se presentan estas afirmaciones.

El desarrollo de esta nueva composición poética trajo consigo novedosos cambios, acorde con los tiempos modernos; es así que leemos variaciones

como las empleadas. En Hispanoamérica una primera gran recepción del poema en prosa la encontramos en la poesía modernista, y posteriormente en los años en que acontece la vanguardia poética. Este último es un periodo de cambios muy significativos en las letras hispánicas, surge un gran quiebre con respecto a la concepción del artista y el quehacer poético, París se convierte en el objetivo de muchos artistas, ya sea por circunstancias ajenas a la escritura o por decisión propia, así tenemos los casos de César Vallejo, Xavier Abril, César Moro, entre otros.

De este periodo tan convulso, como fue el vanguardismo, destacamos la presencia del poeta peruano Xavier Abril, quien conoció de cerca la vanguardia europea y adoptó nuevas formas poéticas, las cuales deben entenderse, en el presente trabajo, como las variaciones del poema en prosa.

Por lo expuesto, el presente trabajo tiene como objetivo principal analizar la composición del poema en prosa, y la de demostrar que la composición del poeta peruano Xavier Abril se inició con el empleo de esta; además, se pretende explicar que el poema en prosa fue empleado por Abril en un contexto en el que este se proclamaba parte de un movimiento vanguardia, y el desarrollo de su poesía obedecía a los cánones de su época.

Para una mejor comprensión, el trabajo se ha distribuido en tres capítulos. En el primero, pretendemos explicar y desarrollar una breve noción histórica de los inicios del poema en prosa, que bien podría remontarse hasta el siglo XVIII como lo establecen estudios de Utrera Torremocha, Delville, entre otros, quienes llegan a encontrar los inicios del poema en prosa en las composiciones

francesas pertenecientes al Siglo de las Luces, como es el caso de Rousseau, a quien se le identifica como un iniciador del poema en prosa. Sin duda, solamente la noción histórica merece el desarrollo de un trabajo distinto y amplio. Para nuestro estudio, lo importante no estaría en ello, sino, de dónde parte el poema en prosa en lengua española y cómo es que este nuevo género se asimila en Hispanoamérica; y, para ser más preciso, determinar la recepción de esta “nueva” forma de composición en Xavier Abril, poeta vanguardista peruano.

Como parte de este pequeño marco conceptual, nos preguntamos ¿Cuál es el lirismo que plantea el poema en prosa para acercarse a la poesía? Aquí es importante la noción transgresión que plantea Susana Reisz (quien sigue las nociones planteadas por Stierle). Partiremos de esta noción y abordaremos dos estudios que a mi entender son los más importantes para comprender la diferencia y el acercamiento del poema en prosa a la poesía. Estos son 1. La noción del principio antimétrico y 2. La conceptualización del ritmo en el poema en prosa. Identificamos al ritmo como principal recurso poético de este género.

En el segundo capítulo, entraremos a detallar y explicar acerca del vanguardismo de Xavier Abril, poeta peruano que se adhirió rápidamente a la prédica de André Bretón e intentó elaborar una poesía surrealista. El surrealismo le fue propicio a muchos poetas (como Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, entre otros) para la elaboración del poema en prosa, aunque estos prefiriesen denominaciones distintas, la escritura automática, libre de ataduras sintácticas y métricas eran, entonces, afines a la escritura en prosa

Como modalidad más espontánea y afín, por ello, al pensamiento ilógico, es la prosa la que se privilegia como vehículo de expresión subconsciente desde los presupuestos teóricos bretonianos, hecho que lleva a relacionar los textos breves en prosa de carácter poético de los surrealistas con el género del poema en prosa (Utrera, 333).

En este punto es importante cuestionarnos la idea primaria de ¿Hasta dónde es posible denominar a Abril como un poeta surrealista? ¿Lo fue verdaderamente? Este segundo capítulo pretende responder estas interrogantes, así como contextualizar la época en el que el surrealismo llega al Perú, las primeras lecturas que se tuvo, el entusiasmo que provocó en lo jóvenes poetas y el rol principal que tuvo Abril en este contexto.

En el tercer capítulo, que lleva por título El poema en prosa de Xavier Abril, se busca presentar *Hollywood* como un poema en prosa. Para entenderlo como tal, se parte del ámbito contextual en el cual se inscribe el poemario; es decir, el surrealismo que pretende alcanzar el poeta. Es el este un punto muy importante, ya que el surrealismo le ofrece las variantes necesarias para poder desarrollar el poema en prosa. Además, se pretende contextualizar cómo es que el poemario, de Xavier Abril, ingresa en la tradición literaria de la época.

De las variantes que se presentan para alcanzar esta nueva una composición poética, se plantean cuatro. La primera de ellas es la influencia que ejerció el cine o imagen en movimiento. En este sentido, es *Hollywood*, la meca del cine, un punto de reflexión para comprender dos cosas relevantes: el título y la relación que mantiene con el surrealismo.

La segunda variante que se propone es la adjetivación extraña y fijación por el color blanco. Esto lo asociamos con las características de lo onírico y la locura, que sirve al poeta para desarrollar una temática distinta. Este punto de reflexión es importante, puesto que marca el camino de una posible lectura de *Difícil trabajo*, segundo poemario publicado por Xavier Abril.

Un tercer punto de reflexión es el desarrollo del aforismo y greguerías en la composición del poema en prosa de Abril. Será importante aclarar las definiciones de ambos tipos de composición y la importancia que adquiere en el poemario, a partir del contexto en el que surge. Por otro lado, se revisará la importancia que adquiere la figura de Ramón Gómez de la Serna y la influencia que ejerce en nuestro joven poeta de *Hollywood*.

Finalmente, se revisará uno de los tópicos más recurrentes en la poética surrealista: el erotismo y la sexualidad. Afirmamos que, para el desarrollo de esta temática, Abril emplea el poema en prosa como método de composición poética. Se revisará tres poemas, en los cuales se realizará una aproximación interpretativa a partir de los postulados que se acercan al surrealismo.

CAPÍTULO I

EL POEMA EN PROSA

1.1 Historicidad y teoría del poema en prosa

Para referirnos a la composición poética denominada poema en prosa, partiremos de la concepción que este es un tipo de composición contemporánea (algo de lo que se ha tratado en la introducción), y es a partir de ella que leeremos los poemas de Xavier Abril que me propongo estudiar. Para ello, es necesario indagar en lo que es el poema en prosa, revisar los orígenes de este tipo de poesía y al mismo, tiempo revisar su composición tanto temática como rítmica.

Al revisar los orígenes del poema en prosa, podemos darnos cuenta que ni la historia, ni la crítica literaria se han puesto de acuerdo. Parte de la crítica, como es el caso de Jesse Fernández, ha destacado que “El poema en prosa “moderno” tiene sus orígenes en la literatura francesa de los siglos XVIII y XIX” (17). En cambio, para Utrera Torremocha, la breve trayectoria del poema en prosa tiene una enorme influencia a partir de Rousseau con su *Les Rêveries du promeur solitaire* (1782) y con sus *Confessions* (1782-1789). Ambos libros, del escritor francés, no se alejan de una de las primeras composiciones que se

elaboran como un poema en prosa, como es el caso de *El matrimonio entre el cielo y el infierno* de William Blake (1790-1793). El punto en cuestión es que para ambos críticos (Utrera y Fernández), los orígenes del poema en prosa se encuentran en la lengua francesa, y fue a partir de esta lengua que desarrolla en Europa.

No obstante, pocos son los críticos, en lengua española, que discrepan de esa opinión y destacan los orígenes del poema en prosa en la poesía alemana. Uno de ellos es Aullón de Haro, para quien el origen de este tipo de composición se halla en el marco de la modernidad

creado y concebido como tal entidad por el Romanticismo, ha de entenderse en su principal carácter de fruto de la modernidad, ámbito en el cual cristaliza, y ámbito también a su vez, catalizador del prosaísmo poético (495).

Las manifestaciones poéticas y líricas que otorga el Romanticismo son un vehículo para el poema en prosa, es en esta época en que esta forma de composición adquiere mayor relevancia, mucho más en los jóvenes poetas románticos, quienes buscan un nuevo lenguaje que se aleje del neoclásico, un lenguaje que le otorgue más libertad creativa y la exploración de nuevas formas de composición; así lo leemos en un poeta romántico como William Wordsworth, tal como lo apunta Utrera

En el prefacio de las *Lyrical Ballads* (1798), Wordsworth expresa la necesidad de crear un nuevo lenguaje para la poesía que evitara el discurso anticuado y falso de los poetas neoclásicos. La nueva poesía busca el acercamiento a la vida cotidiana no solo a través de los temas elegidos sino también a través del lenguaje, más cercano a la vida real y, por lo tanto, al tono natural de la prosa (40).

Si bien es cierto fue Wordsworth (poeta inglés) quien reclamaba y se propuso renovar el lenguaje y buscar nuevas formas expresivas, fue en la poesía alemana donde estos cambios se dieron con más fuerza, lengua con el que el Romanticismo alcanza todas las esferas de la cultura, un ejemplo de ello es Goethe. Siguiendo esta línea, Aullón de Haro reclama y discrepa de quienes intentan leer en la poesía francesa los inicios del poema en prosa

Es conveniente aclarar el hecho de que el poema en prosa no es “invento” francés. El género es de procedencia germánica, creación del Romanticismo alemán... Cuando el género aparece en Francia y funda con rapidez una gran tradición propia, Novalis¹ (1772-1801) hacía más de cuarenta años que dejó de existir. Pensemos que fue 1800 el año en que se publicó *Himnos a la noche*, obra ineludible de la literatura romántica, el poema en prosa y Friedrich von Hardenberg (498).

El crítico español resalta que la concepción y tradición poética francesa desarrolló rápidamente la acogida de un nuevo género (poema en prosa), la cual fue afianzada por la lectura que se tuvo de Baudelaire. Este último había resaltado el libro *Gaspar de la nuit* de Aloysius Bertrand, pero omite de alguna manera la aparición de textos anteriores alemanes o contemporáneos franceses

¹ Utrera cuestiona a Aullón de Haro respecto a Novalis, para quien el poeta alemán es un iniciador de un nuevo género

Es indudable la relevancia que la obra de Novalis tiene en el desarrollo de la prosa poética ligada no ya al puro elemento narrativo sino a la manifestación de la conciencia lírica del artista; pero los *Hymnen* son sólo un paso intermedio, eso sí, fundamental, en la construcción del género del poema en prosa moderno (47).

Para la autora los inicios del poema en prosa se encuentran en Francia con “la aparición en 1787 de las *Chansons Madécases*, de Parny (...) bajo la fórmula de la pseudo traducción” (54).

El poema en prosa tomará de la balada y de sus traducciones pseudo-traducciones sobre todo su disposición en breves párrafos, a modo de estrofas, muchas veces marcados por un estribillo, su frecuente tendencia a la simetría y sus fórmulas repetitivas. De este modo partirá Bertrand cuando comience en 1827 las prosas que luego formarán parte de *Gaspard de la Nuit*. (55)

como *Les Vespres de l'abbaye du Val* de Jules Le Febvre (quien había incluido poemas en prosa una década antes que Baudelaire publicara *Petits Poèmes en prose*).

El ensayo de Aullón de Haro representa un gran aporte al estudio de esta composición poética, además de realizar una ardua tarea al rastrear los orígenes del poema en prosa en España, y la recepción que tuvo de la poesía romántica inglesa y alemana en la península, las cuales gracias a las traducciones pudo conocer este nuevo género dentro de la poesía. Todo esto se evidencia mucho más si recordamos que España tuvo entre sus traductores poetas que habían vivido en Alemania y conocían en lengua francesa la poesía de Heine y muchos románticos franceses, como es el caso de Augusto Ferrán.

Es indudable el aporte de Baudelaire a la composición del poema en prosa, pero mucho más relevante, en este caso, es su presencia poética decisiva para el conocimiento y divulgación que se tuvo del poema en prosa; Baudelaire supo entender y desarrollar con más precisión un género poco estudiado y conocido para su época, apropiarse del mismo y desarrollarlo a partir de los cambios que la Modernidad le exigía. Su figura, al ser la más representativa de la época, influyó de manera decisiva en el desarrollo de este nuevo género entre sus compatriotas, europeos contemporáneos y en los poetas que le precedieron; empleando las palabras de Friedrich podemos decir que: “Con Baudelaire, la lírica francesa pasa a interesar a toda Europa” (47).

Acordamos, entonces, que el desarrollo del poema en prosa moderno se da gracias a este gran impulso que nos ofreció el Romanticismo a lo largo del siglo

XIX, y que continuó en el siglo XX con autores que buscaron reconciliarse con una poesía distinta, que no buscaban la métrica precisa; y que por lo general, durante las primeras décadas del siglo XX, tuvo una gran recepción en los inicios poéticos de los escritores de habla hispana. Así lo evidencia Darío con *Azul*, Juan Ramón Jiménez con *Platero y yo*, Martín Adán con *La casa de cartón*, Xavier Abril con *Hollywood y Difícil Trabajo*, entre otros². Cada uno de estos poetas Trae consigo una forma de leer, interpretar y desarrollar su propio poema en prosa. Fue precisamente durante los años de las manifestaciones vanguardistas, donde se dieron la mayor cantidad de cambios e innovaciones; no obstante, la historia nos demuestra que muchos de los poetas de aquella generación, terminaron por regresar a la tradición poética.

Como podemos observar, en el caso hispanoamericano, el poema en prosa tuvo una gran acogida durante los años convulsos de las vanguardias; sin embargo, no debemos olvidar que la recepción y evolución del mismo se ha manifestado a partir del Modernismo. No es difícil imaginarse la recepción que tuvo en una época en la cual los sonidos, los artificios, los colores (matices) del lenguaje tuvieron el rol protagónico; de esta manera, podemos pensar que “el poema en prosa es el género modernista por excelencia, en el sentido de que es la culminación lógica del concepto de la prosa como arte” (Gale, 367). En similar línea argumentativa lo lee Cynthia Peña, para quien el desarrollo de este género se dio gracias al impulso modernista; movimiento que busca la perfección lírica, la musicalidad y la forma de la composición poética. Y, más aún, ha señalado de

² No debemos olvidar al poeta cubano Julián del Casal, quien fue uno de los traductores de Baudelaire a nuestro idioma; el contacto que tiene con la poesía francesa es muy marcado, al punto que parte de su producción poética se ve claramente influenciada por el poeta francés de *Las flores del mal* y los pequeños poemas en prosa. Volveremos a desarrollar este punto.

manera categórica la distinción entre verso y prosa al decirnos: “El modernismo hispanoamericano sepultó de una vez por todas en la historia de las letras hispanoamericanas la polémica de la oposición de prosa y verso” (36).

No obstante, realizar una afirmación como aquella es muy riesgosa. No creo posible tal afirmación de manera categórica, pero sí el hecho de que el desarrollo del poema en prosa tuviese un auge a partir de los seguidores de Rubén Darío; es el con el Modernismo que escritores (tanto poetas como prosistas) comienzan a acercarse mucho más a este tipo de composición poética, incluso de manera consciente, tal como lo afirma Utrera Terromocha: “Los primeros poetas modernistas que escriben conscientemente poemas en prosa y que perciben la novedad de su intento son Julián del Casal³ y Rubén Darío” (213).

Sin embargo, cabe aclarar, como bien lo hace Aullón de Haro, que no es con el Modernismo que se da inicio a este tipo de composición en nuestra lengua, sino, fue el impulso que necesitó para resaltar en la producción poética en lengua española

Tras los epígonos de Bécquer y casi al cabo del siglo es el Modernismo a quien ha de prestarse atención, habida cuenta de que a él se le ha achacado de manera errónea y demasiado repetidamente la “llegada” del poema en prosa a nuestra lengua⁴...

Rubén Darío, en definitiva vino a refrescar la memoria en tomo [sic] al género al construir un libro enteramente concebido mediante poemas en prosa. La idea como es palpable, procedía de Francia. (514-15).

³ La autora ‘también nos evidencia que “En 1887, paralelamente a las traducciones de Baudelaire, escribe Casal dos poemas propios que acusan, como otros posteriores, muy especialmente la influencia baudelairiana, adaptada a su personalidad literaria, más decadente y esteticista.” (213)

⁴ Lo expuesto por Aullón de Haro estaría en respuesta a los críticos como Leonore V. Gale, quien afirma “que fue el mismo Rubén [Darío] quien, en “El velo de la reina Mab”, realizó por primera vez en castellano el poema en prosa.” (375)

Si el Modernismo fue el impulso que necesitaba nuestra lengua para desarrollar una poética que ya tenía una forma e importancia en lenguas como la francesa, fue la generación siguiente, la del vanguardismo, quien impulsó mucho más esta conciencia creadora de libertad de formas, libertad de concepción respecto al devenir poético y las representaciones discursivas del mismo. La temática es en ese momento mucho más variada, el lenguaje se transforma; podemos ver que “en los textos vanguardistas, el ejercicio del lenguaje poético se convierte en acto subversivo, de rebelión consciente contra los mecanismos tradicionales” (Peña, 36) que operaban el lenguaje poético del cual el modernismo aún no se apartaba completamente.

Las primeras décadas del siglo XX en Hispanoamérica vieron ya no sólo el germen de un tipo de concepción poética, sino, también, el desarrollo de ella. Cynthia Peña afirma que el escritor chileno “Pedro Prado, escribe el primer poemario íntegramente compuesto por poemas en prosa en Hispanoamérica” con su libro *Los pájaros errantes* de 1915, aunque afirma también que el escritor chileno no pudo apartarse totalmente de “la tutela francesa y de los presupuestos modernistas”⁵ (37).

Entre otros autores que nombra en esta línea de composición están también César Vallejo, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Octavio Paz, entre otros.

Cynthia Peña se ha sumado también a señalar la ausencia de un aparato teórico acerca del poema en prosa en Hispanoamérica, acerca del cual, a pesar

⁵ Esto reafirmaría lo expuesto por Aullón de Haro, citado anteriormente.

de tener más de un siglo desde sus primeras manifestaciones discursivas, no existe un corpus que estudie la problemática de este género, sólo se tienen contadas antologías de las que destaca *El poema en prosa en Hispanoamérica, del modernismo a la vanguardia* de Jesse Fernández (1994) y *El poema en prosa en México* de Luis Ignacio Helguera (1991)⁶.

Aunque la autora tampoco pretende otorgarnos un texto teórico, son visibles sus concepciones acerca del poema en prosa. Así, señala que son las “características formales que definen al poema en prosa: concisión temática, brevedad, anécdota inconexa, preeminencia del estado de ánimo del hablante” (38). Es importante resaltar la importancia que le confiere a la anécdota como un rasgo esencial de la prosa poética, como un elemento que rompe con el esquema de equilibrio del verso: “La anécdota debe estar presente en un poema en prosa, pero ésta debe ser desequilibrante, ilógica, enajenante.”⁷ (36)

Por último, otra de las características que ocupan mayor valor en sus afirmaciones respecto al poema en prosa se da en el plano del ritmo: “el lirismo que debe ser, sin duda, lo principal en un poema en prosa” (36); el ritmo lírico sumado a la intención del poeta de manifestar un estado de ánimo, acercan más el texto al ámbito de la poesía que al de la prosa narrativa.

El lirismo de los poemas en prosa no está marcada por su tendencia hacia alguna forma concreta ni a un sistema cartesiano que nos permita diferenciarlo

⁶ El corpus teórico del poema en prosa aún es escaso. Es poca la bibliografía que se tiene al respecto en nuestras bibliotecas.

En las letras españolas podemos mencionar los estudios de Díaz Plaja, Aullón de Haro y Utrera Torremocha. Esta última ha realizado una aproximación más teórica, sin salirse del esquema histórico (evolutivo) del poema en prosa en las letras castellanas.

⁷ De similares características lo plantea Gale, a propósito de “En el país encantado” de Darío, del cual nos dice: “este poema en prosa ejemplifica todo lo que en germen tiene el modernismo de modernidad, de previsión de algunos de los elementos que muy pronto aprovechará ya la vanguardia: Lo inconsciente, lo incongruente, la extravagancia” (376).

de otro género; antes bien, como señala Stierle, refiriéndose a la lírica nos dice que esta:

no es un tipo de discurso literario que con un esquema discursivo propio que a su vez pueda retrotraer a un esquema pragmático... la lírica es antes bien una manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo. Sea este narrativo, descriptivo, reflexivo, argumentativo, etc.⁸

Es entonces entre el discurso y el no-discurso donde la lírica se sirve de un esquema, lo transgrede para asimilar una forma poética. Se trata de semantizar o resemantizar “los aspectos audibles y visibles de los signos lingüísticos” para, de esta manera, “almacenar y transmitir información extremadamente compacta y económica” (Reisz, 53).

No podemos ubicar al poema en prosa en una sola categoría o un solo género, es necesario comprender su complejidad y transgresión genérica, tal como lo entiende Utrera Torremocha:

Como género que constantemente tiende a la destrucción de cualquier norma dada, el poema en prosa es de naturaleza esencialmente proteica, de ahí su polimorfismo, que hace que algunos lo hayan calificado, dada su radical deconstrucción de los códigos establecidos e incluso del mismo lenguaje y del referente, como un anti-género (16).

Además de esta apropiación de un tipo de discurso ajeno a la tradición lírica, Alejandro Suste sostiene (siguiendo a Susana Reisz y a Benigno León Felipe) que la “poética del género se plantea a partir de un número muy diverso de aproximaciones que incluyen entre otras 1.La materia fónica o visual; 2.La

⁸ Citado por Reisz, 1986, 129-130.

temática; 3.El estudio de los mecanismos de espacialización y tratamiento del tiempo” (18).

Si esta categoría transgresora de la lírica la plasmásemos en el poema en prosa, estaríamos en la misma lectura que propone Utrera Torremocha, para quien entre las características, derivadas del romanticismo, de este tipo de composición poética está en la “importancia del ritmo y la armonía, mezcla de modalidades genéricas, predominio de la libertad artística e idealización de la realidad”⁹ (56). Considero que es en lo primero (importancia del ritmo), donde debemos comenzar a estudiar el poema en prosa para poder diferenciarlo de cualquier otro tipo de composición lírica.

1.2 El metro y el ritmo

Tomaremos como punto de partida dos ejes cruciales para la comprensión y asimilación de una composición escrita en prosa como un poema. El primero de ellos es el principio antimétrico en la poesía, luego revisaremos el ritmo como principio diferenciador de una composición poética.

1.2.1 El principio antimétrico como punto de partida

Hemos señalado que las características del poema en prosa no se correlacionan con el verso tradicional. La disposición gráfica y/o visual no

⁹ Es relevante resaltar que para críticos como Gale, la unidad temática es una de las características principales que posee: “El poema en prosa se destaca ante todo por la unidad de su tema, asunto o concepto, y así, como primer rasgo definitorio, por su brevedad. El poema en prosa es un *momento* autónomo de lirismo, no logrado a través de los cánones tradicionales y formales del verso” (368). Pensar en la unidad temática del poema en prosa es también una de las características más resaltantes; sin embargo, es el ritmo donde debemos buscar más respuestas, tal como se detalla más adelante.

obedece a un mismo patrón; por el contrario, se aparta del principio métrico de la poesía, aquello que la crítica ha denominado como “el principio antimétrico”.

Al respecto, Miguel A. Márquez analiza el poema en prosa tomando como punto de partida y característica esencial el principio antimétrico: “que se evite el ritmo del verso en la prosa” (131), en otras palabras: el metro.

En su breve artículo, el autor “pretende demostrar que los autores de poemas en prosa con frecuencia se apartan del principio antimétrico”; entiende¹⁰ que

no son recursos formales o rítmicos los que distinguen verso y prosa, ni cuestiones de cantidad o de regularidad, sino que es el patrón métrico, el ritmo progresivo y la disposición gráfica de los factores decisivos para clasificar un texto como prosa o verso (132)

El principio antimétrico se evidencia en la *Retórica* de Aristóteles, quien señala que la prosa debe diferenciarse del verso a partir de la métrica, el metro en la prosa la acercaría al verso por lo tanto sería un defecto su uso; no obstante, señala que ambas deben poseer un ritmo (*oratus numerus* o *numerus*), y el ritmo de la prosa debe ser indefinido, no constante, para así no tener ninguna ligación con el verso y su métrica:

La forma de composición en prosa no debe ser en verso pero tampoco carente de ritmo... Pero la forma carente de ritmo es indefinida, y debe ser indefinida... el discurso debe tener ritmo pero no metro, pues sería un poema, así que será un ritmo no absolutamente riguroso¹¹.

¹⁰ A partir de la lectura que realiza de Domínguez Caparrós, en el artículo “Prosa y verso” que apareció en *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*. Madrid: UNED, 21-30.

¹¹ Los pasajes de la *Retórica* de Aristóteles se citan a partir de las referencias aparecidas en el artículo de Miguel A. Márquez.

La prosa debe contener ritmo y no metro, pero este ritmo tiene que ser irregular; aunque como lo señala también Márquez, desde la antigüedad clásica, ya este tipo de composición sufría de variantes y formas que contrastaban o de alguna manera contradecían el principio antimétrico. El crítico señala que autores del periodo clásico latino empleaban el verso en su prosa de manera natural e involuntaria, lo cual quiere decir que utilizaban el metro en su prosa: “La introducción de metros y versos completos en la prosa contradecía el principio antimétrico preceptuado por todos los teóricos desde Aristóteles a Quintiliano” (138-39)¹².

La revisión histórica del poema en prosa, que realiza Márquez, se detiene en el estudio de las consideraciones que tienen tanto Cernuda como Díaz Plaja. Este último define al poema en prosa como “toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso” (25)¹³; en otras palabras, para Díaz Plaja, es el metro el principio regulador del verso y lo que lo diferencia de la prosa. Una teoría que Aullón de Haro la complementa al señalar que es la “organización pausal”, es decir el ritmo de la prosa lo que la distancia del verso. Obviamente estamos nuevamente en el terreno del principio antimétrico de la prosa.

Estas últimas afirmaciones están en la misma línea argumentativa que propone Tomashevski. Para el crítico ruso, el problema de la diferencia entre verso y prosa se resuelve a partir del principio métrico: “El metro es el rasgo distintivo de

¹² Utrera Torremocha señala que la existencia del principio antimétrico es aceptada “implícitamente en la *Poética* de Aristóteles” (23).

¹³ Díaz Plaja, G. *El poema en prosa en España*. Barcelona: Gustavo Gill, 1956. Las citas que se hacen de este libro corresponden al texto de M. Márquez.

los versos con respecto a la prosa” (115); el metro permitiría al lector/hablante diferenciar entre la pronunciación una de la otra (117), y es en esta diferenciación en que encontramos el ritmo, “engendrado por” el verso.

Y aunque admite la incorporación del verso libre, afirma que existe una métrica dominante en ellos; sin embargo, esta sería difícil de determinar dada la complejidad con que se presenta el verso libre.

Para desarrollar la tesis del principio antimétrico, Márquez plantea un análisis de distintos poemas en prosa. Parte del supuesto que cada uno de estos párrafos o estrofas a pesar de mantener una disposición gráfica que la sitúa en el campo de la prosa, mantiene no sólo un ritmo, sino que también se establecen principios métricos, apartándose así del principio antimétrico de la prosa.

Este análisis que hace el autor demuestra que los poemas en prosa, a pesar de no presentar una disposición gráfica que ayude a evidenciar el metro, mantienen cada uno de sus componentes: una relación métrica donde predominan una cantidad regular de sílabas métricas común al tipo de métrica predominante de la época.

Considero que este análisis propuesto no es una afirmación ni mucho menos una comprobación de sus tesis inicial; ya que la disposición gráfica que ofrece el crítico al analizar la composición métrica no obedece a un patrón lógico que pueda ser capaz de distribuir un composición hecha en prosa. Al señalar la cantidad de de sílabas métricas (como los heptasílabos, enneasílabos, endecasílabos, etc.) como un patrón en dicha estrofa o párrafo, parte de un análisis arbitrario que no se ajusta, necesariamente, a una sintaxis o idea semántica compleja.

No obstante, considero que es acertada su visión y su lectura respecto al principio antirítmico de la prosa, y de cómo a lo largo de la historia este principio se fue violentando al punto de generar nuevas perspectivas poéticas que se acercan cada vez más hacia el verso.

1.2.2 El ritmo como principio diferenciador

El verso no puede considerarse un hecho gratuito y arbitrario, independiente de las propiedades del idioma e impuesto a éste por violencia: el verso aprovecha, pone de relieve, organiza en un sistema aquellos elementos existentes en el idioma que son susceptibles de crear el ritmo.

Oldrich Belic

La tarea de diferenciar el verso de la prosa resulta siempre complicada; sin embargo, estoy convencido que uno de los puntos que puede ayudarnos a resolverlo es el ritmo; la melodía que se crea con él, en todo tipo de composición poética, nos ayuda a entenderla y asimilarla como tal.

Un verso puede confundirse con la prosa si lo aislamos, y lo estudiamos como cualquier oración o frase¹⁴. Para Oldrich Belic esto se aclararía si integramos aquello que creemos como verso al todo, a su conjunto, y lo comparamos con otros de estructura semejante

La diferencia (oposición) entre el verso y la prosa aparece, pues, con claridad sólo en el contexto de una enunciación versificada o una enunciación prosaria. La sensación *subjetiva* de que el verso es una unidad específica, *sui generis*, desempeña un papel esencial; pero su condición de forma lingüística opuesta a la prosa está señalada

¹⁴ Del mismo modo ocurriría con el fenómeno literario; es decir, si apartamos un fragmento de una novela policial y lo leemos fuera de su contexto, podríamos pensar que estamos frente a un hecho real que forma parte de una noticia. Este modo de proceder no es suficiente (Así también lo entiende y explica Susana Reisz en su libro *Teoría literaria. Una propuesta*).

objetivamente por su integración en una serie de unidades con estructura análoga (2000, 42).

Así mismo, nos dice que nuestra subjetividad nos hace “percibir” como verso un conjunto palabras “que posee determinada organización rítmica” seguida de otro conjunto de palabras “con organización análoga”¹⁵, ello se debe al “impulso métrico (o rítmico)”. Este sería aquello que hace para el lector un “verso”, el cual nos “permite separar el verso de la prosa” (2000, 42-43). Sin embargo, cabe la pregunta ¿Qué sucede cuando estas unidades análogas se ven interrumpidas por uno o varios elementos distintos? O ¿Qué sucede cuando esa estructura análoga se rompe producto de una pausa? Ello nos lleva a pensar en la “expectativa frustrada”¹⁶ (20). Esto no desvirtúa el hecho de repensar en esta unidad sintáctica como verso, por el contrario, la sitúa en el campo de la trasgresión de la unidad rítmica propia del verso.

La tensión que surge entre la unidad rítmica y la unidad sintáctica no quiebra el sentido de verso que se tenga, al contrario, potencian su carga semántica. Para Belic

El verso es un todo específico, una unidad o entidad *sui generis*. Para dar a esta afirmación un contenido más concreto es preciso añadir que el verso, como unidad rítmica, no coincide necesariamente con la unidad sintáctica –la oración–; es hasta cierto punto, *autónomo*. Precisemos

¹⁵ De manera similar lo comprende Timofeev y Goncharenko; ambos citados por Belic.

Timofeev define el ritmo versal como «repetición periódica de elementos conmensurables del lenguaje»

La definición de Goncharenko es análoga, pero más detallada: «El lenguaje versificado en un lenguaje articulado en elementos conmensurables que, por convención, se confrontan mutuamente en la conciencia del autor y del lector u oyente [...] Más concretamente, es la sucesión de sonidos fuertes y débiles; pero la segmentación en renglones por sí sola crea el rimo del lenguaje versificado.» (80)

¹⁶ Así lo indica Belic en su libro *El español como material del verso*.

desde ahora: si bien la unidad rítmica y la unidad sintáctica son, mutuamente autónomos sólo “hasta cierto punto”: en realidad es una *estilización rítmica* de la oración. (52)

Y sobre esta tensión pausal que se genera entre ambas unidades nos dice que:

La pausa rítmica, en el encabalgamiento, no es, pues, una pausa sin sentido. Es una pausa que participa en la estructuración del significado de la enunciación poética, es una pausa *de sentido*. El encabalgamiento, repitémoslo, es un recurso que tiene implicaciones semánticas. (58)

Es importante tomar en cuenta al receptor-lector del verso, la entonación que este le proporcione desarrollará el impulso métrico; por lo tanto, la entonación debe ser visto como “un factor rítmico esencial básico” (64) para poder diferenciar en la cadena sonora el verso de la prosa.

Son muy importantes las opiniones que Belic recoge de los críticos en cuanto al ritmo; así para Enríquez Ureña

el ritmo versal es un ritmo de series: «La unidad aislada carece de valor: la serie le da carácter rítmico y la frecuencia del uso le presta la frecuencia de entidad».

...

Según Osip Brik, con el término *ritmo* se suelen designar cualquier «repetición periódica de elementos en el tiempo y en el espacio. Pero el ritmo de las obras de arte no es una consecuencia del ritmo natural –el latir del corazón, la alteración de los pies al andar-.» (78)

Brik, en su ensayo “Ritmo y sintaxis”, comprende que el ritmo no es una característica diferenciadora del lenguaje poético para la construcción del verso.

Aclara que “se habla de ritmo siempre que se pueda encontrar una repetición periódica de los elementos en el tiempo o en el espacio” (107); es decir, la armonía de los sonidos¹⁷.

Encuentra que la construcción poética algunos han privilegiado “el aspecto rítmico” y otros, “el aspecto semántico”; así, tomando como referencia el verso ruso, señala que “el verso de los simbolistas es una reacción contra el verso “social”, recargado de semántica” mientras que “el verso de los futuristas afirmaba la razón de ser de la poesía transracional”, aquella que no se preocupaba tanto por el sentido del poema.

En su propuesta, podemos leer que el ritmo y la semántica forman una unidad para concebir al verso; pero al mismo tiempo, estas están estrechamente ligadas a la sintaxis del mismo, lo cual es ya una característica del verso. No obstante, ninguna de estas debe apartarse una de la otra, ni tampoco se debe enfocar solamente en la forma combinatoria en que están distribuidas las palabras: “El verso no obedece solamente a las leyes de la sintaxis, sino también a la sintaxis rítmica” (111) ya que en la estructura formada en el verso, se evidencian los acentos según el tipo de lectura que se tenga del mismo verso: se lee como prosa o como verso (cuya ritmicidad será distinta, más pausada y encadenada).

El resultado combinatorio tampoco debe apartarnos del habla; de hacerlo, el verso quedaría solo en la emisión de sonidos rítmicos. Debe existir un sentido

¹⁷ Tomashevski señala que la armonía “debe apoyarse... en un sistema cerrado de repeticiones sonoras sucesivas” ya que “persigue dos finalidades: en primer lugar divide el discurso en periodos rítmicos (disimilación); en segundo lugar crea la impresión de analogía entre los miembros así esbozados (asimilación)” (119).

propio (que incluso podría llegar al “sin-sentido”), distinto, pero humano, que desarrolla sus propias leyes lingüísticas.

Podemos percatarnos que Belic coincide en esta misma línea de razonamiento con O. Brik. En el trabajo de este último podemos leer entre líneas el rol fundamental de la entonación como factor rítmico.

El ritmo como elemento diferenciador del verso de la prosa se da porque en el primero “es *progresivo* (impulso métrico, inercia, previsibilidad, espera, expectativa), mientras que en el de la prosa (carente de impulso métrico) es *regresivo*: el lector u oyente se da cuenta de él sólo *ex post, a posteriori*” (Belic, 44).

Confirmamos que la prosa posee un ritmo distinto del verso, que no espera una cadena sintáctica análoga, cuya expectativa se vea frustrada, simplemente porque carece de ella; el ritmo que se plantea es mucho más básico comparado con el verso. Amado Alonso ya lo había expresado de la siguiente manera:

Coinciden en que, como ritmos, son organizaciones dinámicas de elementos sensibles, y, por ser estructuras o figuras dinámicas, en ambos entra el factor tiempo. La diferencia está en elementos sensibles que se organizan y en la distinta manera de intervenir el tiempo... lo específico y radical del ritmo de la prosa, aquello que lo separa cualitativamente del ritmo del verso, es que la figura melódica y la rítmica son una misma y sola figura y que no implica medición del tiempo. Entiéndase: no digo que ambas figuras coinciden; digo que la figura melódica desempeña en la prosa el básico papel rítmico (Citado por Aullón de Haro, 496).

Esta diferenciación que se obtiene a partir del ritmo nos debe servir para replantear nuestra concepción del poema en prosa. En este tipo de composición

poética, el ritmo no está marcado por la expectativa de encontrar una unidad rítmica análoga en renglones o líneas distintas. Visualmente es claro que su composición no se ha dado a través de versos y estrofas, y claramente observamos que no está escrito en unidades sintácticas y rítmicas, entendiéndose verso. Su composición está en prosa y se acerca a la poesía para ser parte de ella a partir del plano rítmico. Y aunque es evidente que muchas veces encontramos en esta prosa unidades sintácticas que si las descontextualizamos del texto en el que se encuentra, podríamos tomarlas como versos, solo por el hecho de encontrarse en un texto mayor en prosa las calificamos como tal, sólo el principio rítmico le confiere cierto grado de poeticidad.

Belic nos aclara el panorama, cuando escribe acerca de la prosa artística, de la siguiente manera:

En determinados períodos evolutivos aparecen en la prosa numerosos elementos típicos de las comunicaciones versificadas, sin que se observe ninguna tendencia a neutralizarlos; por el contrario, hay evidente voluntad de hacerlos claramente perceptibles [sic]. Entre estos elementos es posible nombrar, por ejemplo: la tendencia a la repartición regular de los grupos de entonación en el período (conjunto sintáctico estructurado); la tendencia a la isocronía de las distintas partes del período; el paralelismo gramatical, acompañado, en el plano fónico, de las llamadas rimas gramaticales; la afición a las cláusulas o terminaciones rítmicas de unidades sintácticas; la tendencia a introducir en la oración determinada cadencia rítmica, etc. (...)

La función específica de los elementos o recursos mencionados consiste en el hecho de que presentan cierta analogía con el impulso métrico: su presencia nos *impulsa* a esperar que en el texto dado sigan unidades o todos sintácticos con estructura análoga al conjunto sintáctico precedente. A diferencia del verso, sin embargo, no esperamos en tales casos una repetición enteramente regular; por eso no puede producirse el momento de la expectativa frustrada, y no hay pues, verdadero

impulso métrico. Se trata, esencialmente, de un hecho estilístico, no métrico. En el fondo nos damos cuenta de los elementos que se repiten sólo con posterioridad, *ex post*. Su efecto no es, a fin de cuentas, progresivo, sino regresivo; como dice muy acertadamente A. Alonso, es una especie de «recuerdo rítmico». (219-220)

Las unidades rítmicas y sintácticas (algunas análogas que permitirán cierto acercamiento al impulso rítmico) se organizan de manera continua y no en espacios separados por renglones. Además, nuevamente podemos observar cómo para Belic los grupos de entonación son bastante importantes, y algo más resaltante sería el hecho que la percepción rítmica que tenga estará asociada al lector.

Podemos, entonces, definir al poema en prosa a partir los conceptos que nos proporciona el crítico español Aullón de Haro, para quien “en el poema en prosa adquiere preeminencia el ritmo de pensamiento” (497). Es decir, en la organización pausal del lector, a ello le sumamos la entonación¹⁸; la cual, posiblemente, se dé posterior a la primera lectura.

¹⁸ Una lectura que apunta esta misma idea es la que nos ofrece Gale.

CAPÍTULO II

EL VANGUARDISMO DE XAVIER ABRIL DE VIVERO

2.1 El vanguardismo surrealista y su recepción en las letras peruanas

Valentín Ferdinán, en su artículo “El fracaso del surrealismo en América Latina”, nos aclara el panorama acerca de lo que significó el surrealismo en América. A decir del autor, en nuestro continente no se dieron no solamente las bases, sino que no se produjo un surrealismo como el que soñaba su líder francés André Bretón¹⁹.

El autor realiza una analogía entre el descubrimiento del Nuevo Mundo que realizó Colón para los europeos (al trasladar una visión errada, y con los prejuicios de la época, hacia los nativos del nuevo continente) y el descubrimiento que realizó Bretón para la comunidad surrealista europea. Bretón, al tener contacto con la cultura mesoamericana y su contexto, pensó que México (y por extensión toda América) era el territorio surrealista por excelencia

Al igual que Bretón encuentra que la mezcla, el conflicto de clases y coexistencia de tiempos históricos distintos en un mismo espacio geográfico es algo surrealista, un producto del azar objetivo, un viajero

¹⁹ En adelante sólo Bretón.

que llegara a un país cuyos habitantes le presentan el espectáculo de una total homogeneidad podría a llegar a pensar que sólo una combinación de factores altamente improbable habría tenido a esa gente lo suficientemente aislada como para evitar la mixegenación (Ferdinán 92-93).

Siguiendo con la crítica de Ferdinán, Bretón es un ciudadano europeo (parisino) quien observa en México esa “mezcla de razas [que para la época no existía de manera análoga en el viejo mundo] (como si no hubiera conflictos raciales ni injusticias sociales en América) puede parecerle la realización de aquello que en la realidad dejada en Europa es parte de lo reprimido” (Ferdinán 93). Debemos resaltar la fascinación que tenía el autor de los Manifiestos surrealistas hacia las culturas míticas; por lo tanto, no sería extraño tal proyección.

Vemos entonces, a partir de las observaciones del crítico, cómo Bretón traslada esa surrealidad (la que había pensado, ideado en una sociedad ampliamente distinta de la que habitaba en ese momento) hacia América; constituyéndose así, para el autor del *Manifiesto surrealista*, esta región como el sueño reprimido de la realidad que no se daba en Europa.

Opiniones muy similares comparten los críticos como Juan Larrea y Marco Martos. Para el primero, el Surrealismo parte de una visión de la que “no tiene conciencia sino muy parcial de lo que realmente significa ni del punto concreto a donde se proyecta” (90), Larrea entiende claramente que el punto de referencia, tanto para Bretón como para los surrealistas, no existe en el mundo real, solo en el imaginario colectivo de estos escritores; por otro lado, Marco Martos refuerza esta idea y nos explica que “los referentes europeos suelen ser lugares abstractos, más próximos a la ciudad que al campo y más cercanos a las

ciudades irreales que concretas” (23). Esos referentes siempre estuvieron en un “más allá” sin algún lugar en concreto al cual referirse ni el cual habitar, el “movimiento surrealista invitaba a entenderse como el impulso allendizante de última extremidad propio de Europa y del periodo angustioso de entreguerras, la sede de cuyo apetecido más allá situábase en estas regiones del Continente nuevo” (Larrea, 178).

Más allá de la proyección que se hiciera el movimiento surrealista (Bretón, para ser más preciso), debemos quedarnos con la noción que plantea Marco Martos. El surrealismo en América supuso un gran cambio, la surrealidad tiene un referente concreto en esta región, y su recepción y desarrollo es al mismo tiempo distinta de los europeos, para quienes “el surrealismo es esencialmente revolucionario y aspira a transformar la vida y la condición del hombre” (Pellegrini, 15) moderno, romper los esquemas y los paradigmas para instaurar la libertad creadora en todos los campos. Esta es una concepción que se plantea, siempre, como un escape del mundo burgués y de lo real; solo comprendiéndolo de esta manera podemos explicar libros como, verbigracia, *El Pez de Oro* de Arturo Peralta (Conocido con el seudónimo de Gamaliel Churata) como un texto que se nutre del surrealismo, que adopta ciertas variantes, pero al mismo tiempo es capaz de expresar lo más propio de la tradición y cosmovisión andina que tiene el poeta, se sirve de los códigos de la vanguardia para desarrollar su propia concepción de la literatura²⁰.

²⁰ No es el propósito de esta tesis trabajar este tema, del cual tenemos un estudio elaborado por González Vigil en *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*.

La recepción temprana que se tuvo del surrealismo, en las letras peruanas, podemos encontrarla en escritores como Adalberto Varallanos, Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, César Vallejo²¹ y José Carlos Mariátegui; éste último observó en el surrealismo (y de manera general en las corrientes vanguardistas de la época) la capacidad expresiva y de confrontación de nuevas ideas útiles para la causa socialista, no en vano apoyó desde la revista que fundara (*Amauta*) a los jóvenes poetas y prosistas de vanguardia. Sin embargo, tal como lo evidencia Ferdinán, Mariátegui “sin comprender lo que ocurría en París, tenía una visión ilusoria de las posibilidades políticas del movimiento pero no dejaba de valorarlo en términos de la exigencia de un compromiso político” (Ferdinán 89)²². Es ese compromiso y el espíritu crítico de la realidad que veía en la vanguardia, en especial en el surrealismo, el que motiva a Mariátegui a alentar a los jóvenes poetas y prosistas²³, entiende que es el surrealismo el abanderado de las nuevas corrientes artísticas en pro de la revolución proletaria y marxista, como él lo entendía

Al llegar a su edad adulta [el Surrealismo], ha sentido su responsabilidad política, sus deberes civiles, y se ha inscrito en un partido, se ha afiliado a una doctrina.

²¹ Vallejo conoció de cerca el surrealismo; sin embargo, nunca se sintió parte del mismo; al contrario, renegó de él y lo criticó duramente. En *Autopsia del surrealismo*, Vallejo señala: “A la hora en que estamos, el superrealismo —como movimiento marxista— es un cadáver”. En un artículo anterior culpa a los escritores peruanos de adherirse a un movimiento o escuela literaria llamada de vanguardia que está condenada al fracaso. Continúa Vallejo en su artículo, escrito en París y publicado en la revista *Amauta*:

Tal es el destino de toda inquietud que, en vez de devenir austero laboratorio creador, no llega a ser más que una mera fórmula. Inútiles resultan entonces los reclamos tonantes, los pregones para el vulgo, la publicidad en colores, en fin, las prestidigitaciones y trucos del oficio. Junto con el árbol abortado, se asfixia la hojarasca (47).

²² Al respecto debemos recordar los paratextos del libro de Martín Adán (*La casa de cartón*). Tanto el colofón como el prólogo son muestra clara de la apuesta de los intelectuales peruanos hacia un texto innovador, de vanguardia.

²³ A propósito del Segundo Manifiesto Surrealista que publica André Bretón, Mariátegui escribe en la revista *Variedades* “El balance del suprarrealismo”: “Antes de comentar este manifiesto he querido fijar, en algunos acápites, el alcance y el valor del suprarrealismo, movimiento que he seguido con una atención que se ha reflejado más de una vez, y no solo episódicamente, en mis artículos” (Mariátegui, en Manzoni 172). El fundador de *Amauta*, se confesó un admirador de este movimiento, al cual consideró distinto de los otros ismos de vanguardia.

Y, en este plano, se ha comportado de modo muy distinto que el futurismo. En vez de lanzar un programa de política suprarrealista acepta y suscribe el programa de la revolución concreta, presente: el programa marxista de la revolución proletaria. Reconoce la validez en el terreno social, político, económico, únicamente, al movimiento marxista (Mariátegui, en Manzoni 170).

Como podemos leer, Mariátegui se convirtió en un férreo defensor, desde las letras peruanas, y un admirador del movimiento que fundó Bretón. Sin embargo, nos queda la interrogante ¿Por qué las características del Surrealismo no prevalecieron y se desarrollaron de la misma manera en América como en Europa? En respuesta a ello, Ferdinán nos dice que en América los escritores y la población no gozaban no sólo de la modernidad europea, sino, además, no tenían un paradigma claro al cual oponerse respecto a su literatura.

A diferencia del surrealismo francés que operaba dentro de un sistema artístico firmemente establecido y contaba con un canon al que oponerse, los latinoamericanos se identificaban con una tradición especular colonial que en origen era europea (Ferdinán 88).

Las nuevas formas de los ismos europeos llegaron a América hacia comienzos de la segunda década del siglo XX²⁴. Propuestas vanguardistas europeas, como el Futurismo, Surrealismo, etc., verán el nacimiento en América de movimientos como el Creacionismo del poeta chileno Vicente Huidobro, el Estridentismo mexicano, el Ultraísmo argentino desarrollado por Jorge Luis Borges, entre otros movimientos de avanzada que se propusieron en la época²⁵.

²⁴ Con algunas excepciones como es el caso de Alberto Hidalgo quien prontamente mostró su inclinación por el Futurismo, y publicara *Arenga lírica* al emperador de Alemania en el año 1916. No obstante, cabe destacar que existe un gran consenso, en la crítica peruana, en señalar la publicación de este poemario de Alberto Hidalgo, como el punto de partida del vanguardismo en el Perú. No es el propósito de esta tesis entrar en el debate al respecto.

²⁵ La segunda década del Siglo XX también será testigo de numerosas revistas de vanguardia como es el caso de la revista ultraísta *Proa*, cuyo primer número se publicó en Agosto de 1924; la revista *Martín Fierro* del mismo año; la revista *Que*, en 1928; todas estas en Argentina. En el caso mexicano tenemos las

De todas las corrientes vanguardistas que se desarrollaron en Europa, la que tuvo mayor recepción fue sin duda el Surrealismo. En el caso peruano, tenemos opiniones distintas respecto a la influencia surrealista, a tal punto que podemos afirmar que tenemos en nuestras letras a un representante de lo que significaría el rechazo a este movimiento, como es el caso de César Vallejo (ya hemos revisado su texto, “Autopsia del surrealismo”, en donde critica duramente a quienes se entusiasmaron y se adhirieron a este movimiento²⁶), y uno del cual podríamos decir que es un surrealista completo: César Moro (Seudónimo de poeta y pintor Alfredo Quispez Asín).

La aparición del Surrealismo en las letras peruanas se la debemos a Xavier Abril, quien a inicios de los años veinte publicaba sus primeros poemas en la revista Amauta. Abril nos dice en “Autobiografía o invención” de *Hollywood*: “Yo he traído a la poesía sudamericana el *surmenage*, la taquicardia (1926), el temblor, el pathos, el “terror al espacio” (1927)” (51). Estas afirmaciones del poeta han sido avaladas por la crítica contemporánea (González Vigil, 1979; Washington Delgado, 1984; César Toro Montalvo, 1995; Ricardo Falla Barreda, 2005; entre otros).

2.2 Xavier Abril y su acercamiento al surrealismo

revistas estridentistas Horizonte, de 1921; Contemporáneos e Irradiador. En el Perú se destacan el Boletín Titikaka y la revista Amauta, ambas publicaron su primer número en 1926, aunque la primera había pasado por un proceso distinto; algunos de sus integrantes habían formado revistas como *La Tea* una década antes.

²⁶ Podríamos desarrollar no solo la polémica que estableció Vallejo con el surrealismo y la influencia del mismo, sino, ampliarla hacia el vanguardismo en general. Puede revisarse la “Poesía nueva” publicada en la revista Favorables el año 1926; “Contra el secreto profesional” publicada en la revista Variedades en 1927; “Vanguardia y retaguardia”, en 1928; entre otras, donde se mantiene la polémica con la vanguardia.

Abril viajó muy joven a España, en Madrid se encontraba su hermano Pablo Abril de Vivero²⁷, en esta época conoce y se relaciona con los poetas españoles Federico García Lorca, Rafael Alberti, Ramón Gómez de la Serna; de este último, podría decirse que aportó significativamente para que Abril conozca las greguerías, un método de composición bastante empleado por este último poeta español.

Desde Madrid, Xavier se trasladó a París, ciudad en la que se encontraba Vallejo, quien en muchas ocasiones cumpliría el rol de hermano mayor²⁸ en una ciudad desconocida para el poeta de *Hollywood*. En Francia, Xavier conoció de cerca al movimiento liderado por Bretón, se vinculó muy temprano con los surrealistas franceses durante el tiempo en que vivió en París²⁹.

²⁷ Pablo Abril de Vivero (1894-1987) ejercía un cargo diplomático en Madrid. Fue un gran amigo de César Vallejo, con quien intercambiaba cartas constantemente. Son prueba de ello las 114 cartas que el poeta de *Trilce* le enviara. Pablo es el artífice de la revista Bolívar.

²⁸ En la carta que le enviara Vallejo a Pablo el 24 de julio de 1927, a propósito de la llegada de Xavier a París, escribe: “Ya sabe usted cuánto lo quiero, Pablo. A Xavier le asistiré con igual cariño aquí” (76); en otra del 4 de agosto de 1927, le dice: “yo le acompaño a Xavier todos los días, reanimándole y asistiéndole fraternalmente” (77).

²⁹ La estadía parisina de Xavier, según nos cuenta Vallejo, no fue en sus inicios muy grata con el joven poeta. Las enfermedades de Xavier siempre estuvieron presentes.

Xavier sigue lo mismo en su enfermedad. Parece que el clima de París no le sienta bien. Un médico le ha visto y opina por que debe salir de París cuanto antes, pues tiene dolores en las rodillas. Yo le digo siempre que debe reposarse mucho, sin agitarse, ni cometer excesos. Así lo hace, pero está visiblemente débil y postrado. Tal vez convendría que abandone París cuanto antes y volver a Madrid. El médico opina que le es necesario un clima cálido. Usted me escribirá lo que crea que debe de hacerse (76).

Además de las enfermedades, Xavier no la pasó bien durante sus primeros años en París debido a los pocos recursos económicos con que contaba. Tanto Vallejo con Xavier Abril dependían mucho de la beca que tenían en España y por la cual cobraban una suma de dinero. Su hermano Pablo estaba siempre al tanto de ello no solo por las cartas que el joven poeta le enviara, sino, también por las cartas de Vallejo. El 3 de setiembre de 1927 escribe: “Xavier está mejor. Se queja mucho de la falta de dinero. Dice que así no puede continuar en París y que está resuelto a volverse a Madrid” (80). En otra del 2 de octubre escribe: “En este instante viene Xavier a decirme que está sin recursos y que le haga un telegrama pidiéndole un empréstito. Dice que no tiene ni para un café, pues lo que le envió usted no le alcanza para vivir un mes. Acabamos, pues, de hacerle el telegrama, conforme a los deseos de Xavier” (86). Y en una carta enviada el 19 de octubre, Vallejo le comunica a Pablo que tanto él como Xavier están necesitados de recursos económicos, puesto que ambos han renunciado a la beca y se exige la presencia de ambos en Madrid:

Acabo de recibir su telegrama, que contesto inmediatamente. No sabemos si para pagarnos basta nuestra presencia o si, una vez allí, se nos exija otro requisito, como por ejemplo, el certificado de examen de Setbre. Me imagino que el Habilitado ignora que hemos renunciado a

Nuestro joven poeta parece, entonces, asimilar rápidamente las nuevas formas expresivas y se adhiere entusiasmadamente muy pronto al surrealismo; esto nos lo dirá claramente en la primera etapa de su poesía, en la que podemos rastrear cómo una “poética del sueño” es la que gobierna su temperamento juvenil:

La enfermedad del sueño completó mi técnica poética. Según el inefable Rilke, “las enfermedades marcan las grandes transformaciones del espíritu”. Y yo lo creo. Las dimensiones que he ganado, solamente las puedo comparar a esas desconocidas de otras atmósferas angélicas. ¡Qué bien se está en el sueño, bajo los sótanos marinos, entre las algas, como en *aquarium!* Se es completamente pez. Una verdadera felicidad. (*Hollywood*, 49)

No es difícil imaginar cómo la prédica del Surrealismo, el espíritu rebelde, la libertad creadora, el contacto con una cultura distinta, la vanguardia en sí misma transformen la poesía de Abril, la cual ya estaba condicionada mucho antes de habitar en suelo europeo, ello siempre y cuando le creamos al poeta, quien fecha la sección Pequeña estética (de *Hollywood*) entre los años 1923 y 1926. En estos poemas podemos leer a un poeta de espíritu irreverente³⁰ y humorístico como era Abril, quien estaba convencido de innovar su producción poética y romper contra el canon y los moldes tradicionales de la poesía castellana; para ello, un gran aliado para manifestar esa crítica fue sin duda “el

la beca y por eso exige que estemos ahora en Madrid, puesto que las labores escolares han empezado ya.

...

En cuanto a Xavier, me dice que no tiene medios para ir a Madrid, ni ve de dónde sacar dinero para el viaje. Esto es terrible. Yo tampoco tengo un céntimo, pero voy a ver a quién le pido prestados unos 500 frs. Xavier está completamente pobre y estamos absolutamente desconcertados de su noticia, que nos ha caído inesperadamente (87-88)

³⁰ El espíritu jocosos, irreverente de Abril puede leerse desde las primeras páginas de *Hollywood*. Hacia el final de *Autobiografía o invención*, podemos leer lo siguiente: “Espero tener un Picasso o un Chirico. En cambio, ya nada espero de la Venus de Milo. Que se quede en el burdel del Louvre” (51).

humor” que “representa la protesta contra el orden convencional. Es la manifestación más neta del disconformismo” (Pellegrini, 26). Así, tenemos en Abril una poesía “llena de frescura y vitalidad, de irreverencia libertadora” (González Vigil, 1991), porque eso era justamente lo que le ofrecía el surrealismo: la libertad para crear e innovar.

Otro de los poetas que observa la cercanía de Abril con el Surrealismo es Jorge Eduardo Eielson, quien afirma que “la poesía representativa de Xavier Abril [...] es de afluencia, de ensueño y entrega total dentro de un apaciguado y tenue contorno surrealista”, ello en clara alusión a sus primeros poemarios publicados (*Hollywood y Difícil trabajo*).

No tenemos duda del entusiasmo vanguardista de nuestro joven poeta, entusiasmo que notara muy pronto su hermano mayor Pablo Abril de Vivero. En una carta enviada a César Vallejo el 10 de julio de 1925 escribe: “Le envió un pequeño poema que dedico a mi hermano Xavier, el de las precocidades interesantes. Usted me dirá qué le parece” (133). En otra carta enviada el 21 de julio de 1927, a propósito de la llegada de Xavier a París, Pablo escribe lo siguiente:

Con esta carta le dará Xavier un fuerte abrazo mío. El joven poeta de “Boulevard”, “Rayos Equiz” y “Taquicardia” no ha querido irse de España sin conocer Europa. La sola idea de París lo estaba enflaqueciendo sin ningún provecho para nadie y es preferible que se enflaquezca, con razón allá. Yo no dudo de que usted habrá que asistirle con la autoridad y la eficacia de sus buenos consejos. Haga usted que no pasen en balde para él los pocos meses de su permanencia en esa ciudad. Anímelo a que estudie el francés (145).

Por otro lado, Vallejo también opina acerca de la poesía y el quehacer poético de Xavier a quien lo titula, con una ligera ironía, como un “poeta ultra-avanzado”; así se puede leer en la carta que le enviara a Pablo el 23 de agosto de 1927 (en la cual escribe con motivo de la salud del joven poeta): “En fin, yo le avisaré cómo sigue, para que usted tome la decisión que más convenga. Por el instante, está curándose y ya no piensa en locuras literario suicidas. Tranquilícese usted, Pablo, y ya veremos después lo que haya que hacer con nuestro poeta ultra-avanzado” (78).

Sin embargo, aún debemos aclarar dos puntos importantes. Primero, si los inicios de Xavier Abril en la poesía peruana pertenecen a un movimiento surrealista. Segundo, si su poética forma parte de los postulados que se ofrecen en el manifiesto del surrealismo o si se desarrolla en el margen del mismo.

Respecto a estas interrogantes, podemos decir que los inicios de la poesía de Abril están vinculados con el movimiento de vanguardia, el Surrealismo; no obstante, no desarrolla una poética ortodoxa de este movimiento. Para ser más precisos, creemos que el término más apropiado para definir esta primera etapa de la poesía de Abril es el de surrealizante, una composición “tocada fuertemente por el surrealismo”³¹. En esta misma línea crítica, González Vigil nos aclara lo siguiente:

En el caso de la literatura peruana, no sólo contamos con el más cabal e indiscutible de los escritores surrealistas en lengua española: César Moro; y con una extraordinaria nómina de poetas surrealizantes (a veces con textos o fases muy próximas al surrealismo estricto), entre ellos

³¹ Definida así por Baciu.

Xavier Abril, Carlos Oquendo de Amat, Enrique Peña Barrenechea...
(1992,112)

Surrealista o surrealizante³², la poesía de Abril no se quedará en este “tenue contorno surrealista”. Esto podemos comprobarlo a partir de la publicación de su tercer poemario, *Descubrimiento del Alba* (1937), en donde encontramos un quiebre en su concepción de la poesía, vuelve a las formas tradicionales, clásicas castellanas, se aleja (gradualmente) de lo onírico y nos entrega lo que, a nuestro juicio, constituye el texto poético más logrado del autor, con lo cual demuestra una madurez poética. No obstante, no desvirtúa la composición del poema en prosa, lejos de ello, el primer poema que abre el libro: “Poesía”³³; “Retorno a lo perdido”³⁴; y el último, “Tono íntimo del alba” son algunos ejemplos de hermosas composiciones poéticas escritas en prosa. Demos señalar que el poema “Retorno a lo perdido” es una composición poética que apareció por primera vez en la sección “Guía de sueño” de *Difícil Trabajo*.

³² Volveremos a este punto crítico más adelante.

³³ Con “Poesía” Xavier Abril plantea un arte poética, su propia concepción de la poesía.

³⁴ “Retorno a lo perdido” es un bello poema en el que se plantea una estética muy Vallejana: La madre ausente (muerta).

No nos extraña la influencia que marcó Vallejo en el quehacer poético de Xavier Abril. Los años de vicisitudes que tuvieron en París los unieron fraternalmente. Abril es un entusiasta de la escritura de Vallejo, así lo demuestra en una carta que le envía Pablo a Vallejo el 13 de marzo de 1929; para aquel entonces, Vallejo ya había permanecido una breve temporada en Moscú: “Xavier está empeñado en que lo anime a usted a escribir sobre Rusia. Que lo haga –me dice- una desde su pie americano. Sería formidable –me añade- una comprensión de Rusia desde el punto de vista de sus relaciones con nuestro continente” (155).

La admiración de Abril por Vallejo lo llevó lo llevó a publicar cinco estudios acerca de su poesía:

1. *Antología de César Vallejo*, 1942.
2. *Vallejo, ensayo de aproximación crítica*, 1958
3. *Dos estudios (I. Vallejo y Mallarmé. II. Vigencia de Vallejo)*, 1960.
4. *César Vallejo o la teoría poética*, 1963.
5. *Exégesis tríclica*, 1981.

No es de extrañar entonces la influencia de Vallejo en su poesía.

Mirko Lauer ha señalado que el vanguardismo fue una etapa en la que “los mejores poetas de aquel momento” tuvieron que pasar, y no se equivoca. Los años veinte en las letras peruanas son herederas de *Trilce*, de una poesía que se busca a sí misma, su expresión poética, que pretende cambiar las normas, romper las reglas, ser irreverente y entrar en la modernidad con una nueva visión crítica.

No es casual que escritores como Xavier Abril y Martín Adán, quienes tuvieron una etapa efímera de vanguardia, hayan optado por volver al orden, a las formas tradicionales de la poesía (mal llamada pura). En el caso de Martín Adán, después de su incursión vanguardista con *La casa de cartón*, desarrolló una poesía de corte más tradicional, volvió al soneto, a la poesía castellana³⁵.

La etapa vanguardista de estos escritores fue un momento de ebullición, de contagio si se prefiere, que poco a poco irá clamando hasta encontrar su forma poética deseada, con la cual muchos alcanzaron su madurez. Todo ello sin desmerecer a la fuerza creadora que inspiraron sus primeros textos, tan llenos de novedad estética y ecléctica.

³⁵ Puede revisarse, por ejemplo, *Travesía de extrameres*, o los Sonetos a la rosa.

CAPÍTULO III

EL POEMA EN PROSA EN XAVIER ABRIL

Teniendo en cuenta el contexto en el cual el surrealismo y el poema en prosa coinciden para manifestarse en una nueva producción poética, es comprensible que tanto Abril, como parte de los surrealistas, haya preferido usar este tipo de composición híbrida para manifestar su quehacer poético; tal como lo hicieron sus antecesores, a quienes reconocieron como primeros manifestantes de esta poética de lo surreal, lo onírico; una poética que no se ajusta a ningún género específico, y probablemente sea mucho más ecléctica que cualquier otra.

De esta manera, por ejemplo, podemos ver cómo Vadé lee en *Las iluminaciones* de Rimbaud un poema “libre de toda obligación de reproducción de lo real, [el poema en prosa] manifiesta un poder de transformación que lo convierte en una verdadera máquina fabricante de lo surreal o de lo insólito³⁶”.

Para muchos de nuestros poetas, el poema en prosa sería el resultado de un ambiente cultural propicio: la vanguardia. La experiencia y explosión vanguardista fue asimilada y desarrollada rápidamente por jóvenes escritores de los años veinte; no obstante, cabe resaltar que no todos permanecieron en esta corriente poética, por el contrario, hubo quienes se apartaron después de un

³⁶ Citado por Susti 2010: 25.

breve paso para buscar una expresión propia, más personal; en este alejamiento tenemos a quienes deciden regresar a la tradición poética y optan por volver a una lectura de los clásicos en nuestra lengua³⁷. Un argumento semejante lo encontramos en Aullón de Haro; cuando evalúa la poesía de Jorge Guillén, nos dice que para el poeta “la experiencia del poema en prosa en tanto que género se reduce a un grupo de textos publicados en revista durante los años veinte. Son composiciones bajo las cuales gira la atmósfera de la vanguardia poética de aquellos años” (523). Así también nos lo hace notar Xavier Abril en “Posbiografía o constatación presente”

No soy triste ni alegre. Por otra parte, ya he pasado la etapa de la superación suprarrealista. He nacido revolucionario. Pero solo ahora estoy ordenando mi sentido político dentro del marxismo. (...) Lo más terrible –realista y patético – que he sufrido en los últimos años ha sido la constatación de proceder de un cuerpo muerto. En esta auscultación he sentido toda la pureza de mi nuevo nacimiento (53).

Recordemos que la publicación de *Hollywood* corresponde a 1931; no obstante, la composición del mismo se gestó (si confiamos en el autor) entre 1923 y 1927, años decisivos de la vanguardia hispanoamericana. Durante esta época no es casual, entonces, que Xavier Abril haya optado por el poema en prosa para la composición de sus dos primeros textos como fueron *Hollywood* y *Difícil trabajo*. Sin embargo, debemos señalar que no todos los textos que conforman *Hollywood* obedecen a una misma clasificación. Encontramos en este “relato”, como lo subtuló el poeta, cuatro partes³⁸ escritas en épocas distintas, incluso

³⁷ La aventura vanguardista y la vuelta al orden se repite en distintos autores como Martín Adán, quien después de su incursión vanguardista con *La casa de cartón* desarrolló una poesía de corte más tradicional, volvió al soneto, a la poesía castellana; de igual forma ocurre con Xavier Abril, un tema del cual ya hemos mencionado.

³⁸ El poemario consta de cuatro partes fechadas y una a modo de presentación o bisagra: “Biografía o invención”, la cual está entre el título y las partes en mención.

podemos decir que la mayoría de los poemas son compuestos previo al contacto físico que tiene Xavier Abril con Europa (anteriores a su viaje a Madrid y París). Las cuatro partes que componen *Hollywood* son las siguientes: 1. Prosas para una dama de Europa (París, 1927), 2. Poemas turistas. América y Europa (1926 y 1927), 3. Bulevar (Madrid, 1926) y 4. Pequeña estética (1923-1926).

Las cuatro estaciones de este proyecto aparecen como unidades relativamente independientes y, lo más importante, como incursiones y transformaciones de estructuras tomadas de distintos géneros: el relato propiamente dicho, la anécdota *nonsense*, la iluminación descriptiva, el poema en prosa, el microensayo y el aforismo. Hollywood... es el correlato de la fragmentación y discontinuidad de la experiencia del ser humano en la ciudad y el mundo moderno, y que recurre a la forma discursiva de la prosa surrealista como elemento estructurador (López Degregori, 58).

La estructura de *Hollywood* se nos presenta fragmentada, en donde el poema en prosa es un método de composición casi primigenio en el artista. Este género híbrido tiene mayor relevancia y espacio en *Difícil trabajo*, segundo poemario publicado en 1935. Debemos destacar que los poemas que constituyen *Hollywood* y *Difícil trabajo* corresponden a una misma etapa, la escritura de ambos se dio en el segundo lustro del siglo XX; sin embargo, es la temática la que termina separando la formación de estos textos, pese a que comparten un método de composición y etapa formadora.

Hollywood es un poemario que proyecta la sensación del viaje, del descubrimiento de una nueva realidad que está más ligada al movimiento, al cine; además, se presenta como una forma irreverente de abrirse al

conocimiento de un nuevo mundo. También es un acercamiento a la sexualidad, la exploración a lo desconocido, ligado al mundo de lo onírico. En cambio, en *Difícil trabajo* el eje temático es mucho más reflexivo, hay una representación de la muerte que está latente en todo el poema, la jocosidad no se pierde, pero es mínima en comparación con el primer poemario. He allí la razón por la cual, pese a que los poemas que conforman ambos poemarios fueron escritos casi en una misma época, el poeta decidió reunirlos en dos textos distintos.

La publicación del primer poemario de Xavier Abril se inscribe en un momento en el que la crítica contemporánea no había apreciado un texto de estas características. Lo más próximo, en las letras peruanas, a un poema en prosa semejante había sido *La casa de cartón* de Martín Adán, un texto evidentemente híbrido publicado en 1928, tres años antes que *Hollywood*³⁹. Aunque aparecieron poemas sueltos en revistas de la época, no se había constituido un texto o poemario que rompa con los esquemas líricos del verso español en Hispanoamérica, por lo menos de manera consciente de querer cambiar una forma de composición poética en un periodo tan convulso, como fue el vanguardismo⁴⁰.

Para Utrera, son dos los poetas, en lengua española, claves en este periodo de transformaciones los que ejercen gran influencia entre los jóvenes escritores, nos dice

³⁹ No consideramos *El autómatas*, de Abril, pese a presentarnos un texto tan híbrido como *Hollywood*. La razón se centra en que las fechas de composición del mismo. Este "texto" se completó y fue publicado recién en la última década del siglo XX.

⁴⁰ Entiéndase que estas afirmaciones se realizan en el marco contextual de la vanguardia. No estamos considerando *Trilce*, de César Vallejo, un poema indudablemente distinto que rompe con los cánones de la poesía, y cuyo estudio está más allá de la vanguardia. La no inclusión obedece a términos muy prácticos, dado que esta tesis se desarrolla a partir del poema en prosa, una forma de composición que aún no es tan visible en el poeta de *Los heraldos negros*.

Vicente Huidobro y Ramón Gómez de la Serna son fundamentalmente los creadores que dan un nuevo empuje dentro de la prosa a una nueva estética basada en la imagen autónoma y sorprendente, procedente de Lautréamont y de la adaptación de los movimientos de vanguardia europeos, y en el fragmentarismo caótico y dinámico afín a tal herencia. Huidobro, cabeza del creacionismo en España e Hispanoamérica, experimenta con toda clase de modalidades literarias, entre las que se encuentra el poema en prosa. Tanto en ellos como en el resto de su obra en prosa puede apreciarse la huella de los grandes autores del género, como Baudelaire o Mallarmé, así como de la prosa poética de Lautréamont y de otros escritores contemporáneos [...] La prosa lírica de Huidobro tiende a romper con la brevedad propia del poema en prosa y a organizarse en un conjunto de mayor entidad.

Si Huidobro veía el fundamento de todo lenguaje poético, fuera en verso o en prosa, en el desarrollo de la imagen desligada de la realidad objetiva, desdibujando los límites entre verso y prosa en cuanto a los temas y al estilo, la influencia que ejerce en estos años Ramón Gómez de la Serna ahonda en esa misma línea. Sus greguerías suponen una ruptura radical con el concepto de poema. (320-321)

Ramón Gómez de la Serna fue sin duda el primer vanguardista en lengua española, aunque no creara un ismo, ni consolidara una escuela poética, la influencia que ejerció en los poetas más jóvenes es visible. En el caso de Huidobro fue distinto. Desde 1921, el poeta chileno, lanzó proclamas y formuló una estética, de esta manera nos presenta un arte poética para su Creacionismo. Dos son los textos claves como poemas en prosa de Huidobro: *Altazor* y *Temblor de cielo*; sin embargo, también debemos añadir que ambos se publicaron el mismo año en que Abril publicó *Hollywood*: 1931⁴¹.

⁴¹ El mismo año (1931), Enrique Peña Barrenechea publica *Cinema de los sentidos puros*. En él, el poeta emplea también el poema en prosa y las variantes que se le ofrecen; además, en cuanto a la temática, debemos resaltar la influencia que ejerce, nuevamente, el cine y la imagen en movimiento, tal como sucede en Abril y mucho antes en Carlos Oquendo de Amat (*5 metros de poemas*, publicado en 1927).

En el canon literario de la época, observamos entonces, que son pocos los textos como poemas prosa que forman parte de la tradición literaria contemporánea. Es por ello que *Hollywood* marca un hito importante en las letras peruanas, porque reelabora un método de composición novedoso, el cual ha sido seguido en la poesía peruana contemporánea. Son ejemplos claros los poetas César Moro (quizá el único surrealista cabal peruano), Blanca Varela, Jorge Eduardo Eielson, entre otros que marcan la tradición poética peruana contemporánea.

3.1 El cine y la composición surrealista en *Hollywood* como poema en prosa

El fotograma y el cine fueron dos grandes innovaciones visuales que se desarrollaron a finales del siglo XIX e inicios del XX. La gesta iniciada por los hermanos Lumiere en Europa, luego George Mélié, creó entre los espectadores una gran fascinación y asombro. Sin embargo, el desarrollo en Europa se ve interrumpido debido al periodo de guerras, el bajo presupuesto, entre otros factores. En este contexto, surge también otro centro para el celuloide en Norteamérica: Hollywood (Los Ángeles).

Para la segunda década del siglo XX, la ciudad de Los Ángeles se había convertido en el foco de atención de las grandes producciones cinematográficas⁴², si se quería ser una gran estrella del celuloide, se tenía que viajar, casi obligatoriamente, a Los Ángeles. Es así, cómo Hollywood se convierte en un centro de producción de una realidad alterna. El cine nos va

⁴² Recordemos al gran artista Charles Chaplin, quien se mudó a Los Ángeles, fundó su propia compañía para grabar sus películas.

mostrando lo conocido, lo desconocido y lo que está por conocer; genera grandes expectativas y proyecciones no solo en aquellos aspirantes a estrellas, sino también, en aquellos jóvenes escritores de la época que ven de lejos, con mucha fascinación la imagen en movimiento, proyectada en una gran pantalla.

Xavier Abril, un joven poeta peruano, también se vio fascinado por ese mundo cinematográfico⁴³, tan cercano y distinto, que le permitió viajar y proyectar sus ideales surrealistas. El poeta nos dice, en las primeras páginas de *Hollywood*, su obra: “Los viajes modernos han de llevar a HOLLYWOOD (a los Ángeles o a mi libro)” (47). Pensemos, entonces, en Hollywood de dos maneras que se complementan. El primero como el celuloide americano, cinema, la meca del cine moderno, ubicado en Los Ángeles, el ideal de la ciudad moderna que alberga la novedad y se ve transformada por las estrellas que desfilan por sus calles. El segundo, si pensamos en el cine como el centro de la imagen en movimiento, imágenes que se superponen unas a otras, a la cámara que enfoca y percibe sólo apariencias, a la que es capaz de recrear un escenario fragmentado y móvil en uno estático y unitario, aquel lugar que nos puede trasladar a un mundo que está más allá de lo real, de lo que existe y es; entonces; el título del libro de Abril está perfectamente contextualizado, no solo en la época, sino también, en el significado del mismo. Con este título, para el

⁴³ En 1927, Carlos Oquendo de Amat publica 5 metros de poemas, poemario en el cual se puede leer cómo el poeta se deja atrapar por el “*film*” contemporáneo para elaborar paisajes tan bellos. María Wisse, escritora y colaboradora en la revista del Amauta, escribió el cuento “El hombre que se aparecía a Adolfo Menjou”, publicado en mayo de 1929. Mucho antes que Oquendo, Wisse y Abril, tenemos también a escritores como Abraham Valdelomar, autor del cuento “El beso de Evans (Cuento cinematográfico)”, el cual apareció por primera vez en noviembre de 1914 en La Opinión Nacional; José Carlos Mariátegui, autor de “El hombre que se enamoró de Lily Gant”, que apareció publicado en La Prensa en agosto de 1915 (estos tres últimos cuentos fueron recogidos por Jorge Kishimoto en Documento de Literatura en 1994). Todos estos cuentos y poemas tienen al cine como elemento de partida y son muestra de una modernidad, en un principio ajena y distante.

poemario, Abril pretende lograr lo mismo que el cine: transformar las palabras en imágenes, mostrarnos una realidad “otra”, distinta. He allí el porqué del carácter fragmentario que nos presenta; cada sección es un fotomontaje que nos invita a entenderlo como tal, como un cortometraje. El lector de *Hollywood* asiste a una función impresa en una pantalla de papel, es un observador activo, cada prosa o verso del poema es un cortometraje lúdico y provocador. La “Aclaración y esperanza” que nos proporciona Abril es también un motivo más para entender el libro de esta manera

Doy por no escrito este libro. Mejor
dicho: acaba de morir.
En cierto modo, el público es
su autor responsable (48⁴⁴).

El poeta hace referencia a sus lectores como si fuesen espectadores de una película: “público” y no “lector”, y en cierta medida lo son. La existencia del libro solo es posible a través del lector, sin él no existe; es el lector el que le otorga la vida y, por ende, es el responsable de lo que lea. Abril propone algo muy claro: para el poeta, la autoría del libro desaparece sin el lector.

La imagen en movimiento es un punto de partida, en Abril, para destacar el poema en prosa como forma de composición poética. Por ello, es necesario comprender la importancia que tiene la unidad temática y la brevedad; así lo destaca Leonor Gale cuando analiza el poema en prosa en Rubén Darío

El poema en prosa se desataca ante todo por la unidad de su tema, asunto o concepto, y así, como primer rasgo definitorio, por su brevedad. El poema en prosa es un momento autónomo de lirismo, no logrado

⁴⁴ Dada la naturaleza del libro, en adelante todas las referencias a la ubicación de los fragmentos de *Hollywood* se especificarán de acuerdo al número de página.

precisamente a través de los cánones tradicionales y formales del verso.
(Gale 368)

Puede observarse, en la composición de Abril, una unidad temática distinta, cual fotografía instantánea, ello sin olvidarnos de la ritmicidad que presenta. Un ejemplo muy claro de ello lo encontramos en el poema “Geografía”

Yo veo la Inglaterra y la niebla difusa de las calles de Irlanda. Las irlandesas son finas, como el ensueño o como el éxtasis.

Del Pacífico vuelan mis ojos a las islas desconocidas de náufragos de coral.

Frente a Río de Janeiro, la costa de marfil. La África negra del elefante y del inglés.

Veo a Australia y los grandes cargamentos de madera. Sus ciudades tan limpias, salidas del sol. Me gusta Australia tanto como un *match* de boxeo. Como una casa con baño, con ducha de cielo y nubes.

Honolulu está a la distancia exacta de lo que no puede ser. De lo que me falta en esperanza y camarote.

Yo veo el mundo claramente. Ahora estoy en un sanatorio junto al mar. Magdalena del Mar. Un pequeño pueblecito de la costa del Pacífico. Los barcos que pasan parecen perdidos de las manos de los niños. Anclados en los puertos, son como circos de lo que va y viene.

Delirio en Senegal. Mi enfermedad es tal vez el histerismo cósmico.

El mar de la China me es familiar. Lo conocí en tiempos de Li-tai-Pe.

...

Viene. Encajes, marfil. Siento su alegría de medio luto. Vals lento a filos de copas de cristal de Bohemia, ya sin champagne, sin pelo rubio y sin amante. Viena, ciudad viuda.

Estados Unidos, gran *Stadium* de los deseos contemporáneos.

Europa central, llena de montañas granate, de bandidos aurales.

Turquía, con su Pachá enfermo del estómago y cornudo de cuarenta mujeres.

...

En el Cairo, la media luna es un caligrama de Apollinaire.

...

Argentina. Puerto. Línea de vapores a civilización colonizadora; saludo y cercanía al *fascio*; compromiso con los judíos y tratantes. Repugnancia a la Argentina, por lo que tiene de agencia de mujeres y por lo que tiene, principalmente, de nada.

Chile. Angosto paisaje de salitre, de mar y de hombres que tienen la nariz colorada. Yo he visto en Europa tu propaganda de salitre. Tus poetas cantan en todo el litoral. Sus cantos tienen la levadura biológica del salitre peruano. Antes de la guerra no tenías poetas. Tus hombre se morían de no cantar. Pero hoy en todos los puertos se oye el canto largo y hombre de Chile.

...

(75-77)

Observamos aquí un poema que se muestra como una serie de fotografías que nos presentan distintos escenarios, y para cada uno de ellos existe una composición distinta, un aforismo, una greguería⁴⁵.

Las imágenes en el poema “Geografía” son vistas como una cartografía, un viaje por el globo terráqueo donde cada mirada o parpadeo es percibido mediante un verso, como un guiño poético hacia el lector, lo invita a formar parte de este mundo y de visitar con cada palabra cada uno de los espacios que presenta.

Además, en este poema (“Geografía”) encontramos una de las características más resaltantes del poema en prosa, el cual, también lo desarrolla el surrealismo, nos referimos a la figura del paseante, del sujeto que observa su mundo e intenta describirlo.

Si continuamos la línea argumental del poema en prosa, una de las primeras figuras del paseante, y de manera esencial, lo encontramos en el libro *Gaspar*

⁴⁵ Cabe señalar que este tipo de composición poética fue también empleada por el poeta en los textos que figuran en su antología *Difícil trabajo*, un poemario compuesto en parte en España. Las greguerías y la influencia de Ramón Gómez de la Serna en Abril es un tema que volveremos a tratar.

de la noche de Aloysius Bertrand⁴⁶. Esta figura también la encontramos, y quizá con mucha más notoriedad, en Baudelaire; aunque este último desarrolla lo grotesco, lo degradado y degradante de la sociedad para impregnarle un sentido de belleza. Baudelaire “es disonante, convierte a lo negativo directamente en algo fascinador” (Friedrich, 57).

Baudelaire habla de la “justificación de lo absurdo” y ensalza los sueños porque reviste a lo realmente imposible con “la terrible lógica de lo absurdo”. Lo absurdo se convierte en un modo de contemplación de la irrealidad, en la que Baudelaire y los poetas posteriores quieren penetrar para escapar de la estrechez de lo real (Friedrich, 59)

Es esta figura una de las imágenes con la que los surrealistas van a trabajar, con la diferencia que no intentan justificar nada. Así, por ejemplo, vemos en *Nadja* de Bretón, que el protagonista se encuentra con esta mujer a la que encuentra fascinante en la calle mientras pasea y se dirige a la ópera. La calle y el paseante, son elementos resaltantes. En el caso del poema “Geografía”, de Abril, el personaje no cumple precisamente con las características del paseante, no es un personaje al estilo de *Gaspar*, pero se asemeja a este, o quizá mucho más a la imagen que se tiene del *flâneur*⁴⁷, como el paseante que no pretende conocer la historia de nadie, sino solo observar y describir, hacer suyo el paisaje. Es el *flâneur* el que aparece con mucha importancia en el poema en prosa de Xavier Abril, el yo poético se instaura en un escenario fragmentado y observa solo signos, los cuales están en el mismo tono de “un filme contemporáneo”, como el mismo autor lo califica, donde encontramos un

⁴⁶ En el texto de Bertrand, “el paseante es caracterizado detalladamente un: pobre diablo cuyo aspecto descuidado, sucio, de fisonomía burlona” (Utrera, 62).

⁴⁷ El tópico del *flâneur* se aplica más a la composición de Baudelaire, aunque este posee, en ciertos pasaje, una mirada displicente de lo que lo rodea.

sinfín de posibilidades expresivas⁴⁸. Lo distinto radica en que no solo observa la ciudad, sino el mundo, el globo terráqueo fragmentado como si el paseo se diese en un mismo lugar.

Es como si cada unidad del texto fuera un fotograma o una diminuta escena fílmica contemplada por el yo poético en una moviola. Su mirada es de fascinación, de risueño, de deslumbramiento, aunque también puede percibirse, en algunos momentos un cierto distanciamiento crítico canalizado a través de la deformación y la ironía (...) El cine es así, para Xavier Abril, la llave del cosmopolitismo, el pasaporte para llegar a todas partes o, mejor, la clave última del viaje(...). (López Degregori 61)

3.2 La adjetivación y el color en la poética surreal de Abril

Entre las formas expresivas que emplea Xavier Abril para llegar a una poética del sueño es la técnica que se propone en el *Manifiesto surrealista*: el automatismo psíquico, las imágenes “que son como aquellas imágenes producidas por el opio, que el hombre no evoca, sino que se le ofrecen espontáneamente, despóticamente, sin que las pueda apartar de sí...” (Bretón, 42).

Estas imágenes evocadas presentan siempre una adjetivación extraña. Luis Jaime Cisneros nos dice que “la adjetivación va asegurando corporeidad a un mundo de sueño. El surrealista no huye de un mundo extraño que lo persigue y agobia: se incrusta en él y lo hace suyo, lo inventa y lo vive y lo sueña” (16).

⁴⁸ En esta misma línea lo entiende Luis Fernando Chueca, quien nos dice: “[...] Abril se coloca, como personaje, al modo de un *flâneur* universal: un ciudadano de ese mundo que al ser trastocado, le permite gozar de un magnífico despliegue de aventuras, emociones y aprendizajes en su viaje interminable” (92). Algo similar ocurre con la primera parte *La casa de cartón* (antes de los “Poemas underwood”) de Martín Adán. El protagonista se encuentra en el tranvía, mientras va contándonos su pasado y describe su presente, se detiene a observar y nos lo cuenta.

La poética del sueño, en Abril, está junto a una poética de lo blanco. Este color es el más recurrente de en el poeta, nos muestra la ausencia, más allá de la pureza. Podríamos decir, también, que lo blanco acompaña a la enfermedad, o a aquel estado anímico para alcanzar un poética surreal, verbigracia en “Autografía o invención” el poeta nos dirá: “Y como no había a dónde ir, pedí pasaje a la nieve para el Polo. Fui el primer viajero del color blanco” (51). También en el primer poema de la sección “Poemas turistas”, titulado “Manifiesto polar”, nos dice

El Polo tiene el color de la ausencia. Todo lo que se ha ido en las lejanías glaciales.

Ahora siento que camino con dificultad en el Polo. Una sombra lenta como un trineo. Es una cortina pesada la oscuridad en el Polo. El Polo fue olvidado, escapó a la imaginación de los antiguos. Es necesario triangulizar el mundo en esta forma: cielo, infierno, Polo. (...) Yo propongo una cultura polar con su feminidad y su deseo. Seré completamente dichoso con mi mujer color. (61)

Aquí, el color de la ausencia es el blanco⁴⁹, el cual presenta la ausencia de la percepción de los demás colores, o fusión de los mismos que radicaliza la visión del poeta hacia un mundo que solo es perceptible en el sueño o la enfermedad: la locura; tal como se señala en el poema “Ivette”: “Odette con una enfermedad blanca en los ojos (...)” (65).

Abril desarrolla toda una poética del sueño y lo blanco que trasciende *Hollywood*, ejemplos claros de ello podemos leerlos en *Difícil trabajo* y *Descubrimiento del alba*.

⁴⁹ En la primera página de *Hollywood*, “Notice”, nos dice: A HOLLYWOOD o al POLO” (46). Estas referencias son bastante reiterativas.

Observemos, como ejemplo de lo expuesto, el siguiente poema titulado “Ánima perdida” del poemario *Difícil trabajo*

La playa sin memoria
de seres ausentes
de algas fallecidas
-en hora blanquecina-
sepulta dolor
y restos marinos⁵⁰. (12-17)

Notamos aquí una características en la poética de Abril: el color blanco, el cual es una constante, y no se constituye como esperanza, sino como una imagen de la nada, de la ausencia, del fin de la vigilia y el inicio del sueño, de lo onírico; se pasa a un estado absoluto donde a partir de la nada se construye una nueva realidad, así tenemos en todo en el poemario. Así mismo aparece en el segundo poemario publicado por el poeta: *Difícil trabajo* (1926-1930), el cual fue escrito casi en los mismos años que *Hollywood*, son muestra de ello los siguientes ejemplos que corresponden a la sección “Taquicardia” del poema en prosa “Del sueño a la creación”⁵¹:

Asalta el sueño blanco, silencioso, huido, de las sábanas. (120)
...
El blanco es el color de la telaraña en que se ha caído, durmiendo. (121)
...
todo está a ras de las fachadas, a un lado blanco de los ojos. (123)
...
después de largas curas, estoy ahora enfermo en los sanatorios, de los biombos blancos. (150)
...
Entraría en el silencio de la sala de cirugía cuando lo blanco ataca a lo blanco y el crimen está durmiendo. (152)

⁵⁰ De *Difícil trabajo*. Los subrayados son míos.

⁵¹ La enumeración entre paréntesis, en este caso, corresponde a la de las páginas en que aparecen estas prosas.

3.3 El aforismo y las greguerías como métodos de composición en el poema en prosa de Xavier Abril

El aforismo es otro tipo de composición usado por Abril, cada parte de un poema puede constituirse en sí mismo con un efecto poético que no necesita del corpus del poema total para satisfacer una estética; esto va acorde con el surrealismo que plantea; ya que este busca “el poder de las palabras” la “imagen correcta” breve, “aquella que más tiempo tardamos en traducir al lenguaje práctico” (Bretón, 44).

Para Loreto Casado “la fuerza del surrealismo estuvo en el poder energético, el dinamismo explosivo que concedió a la palabra” (56); si lo entendemos de esta manera, es comprensible la afinidad que el aforismo mantuvo con los surrealistas⁵², con lo cual incluimos también a Xavier Abril.

Los siguientes versos, que forman parte del poema titulado “Poema de la tortuga poematizada”, son ejemplos de cómo el autor de *Hollywood* emplea este recurso como método de composición poética:

Yo me robé la tarde para quitarle esta emoción al mundo. Hay que quitarle todas.

No viene el tranvía. Pero tengo miedo de pasar por los rieles. Me pisaría la intención.

Fuera de la ciudad, el campo no tiene tarde.

Cansancio. ¡Cómo se cae en esta palabra!

Ciudad. ¡Cómo se cae esta palabra! (103)

⁵² En palabras de Casado:

El surrealismo jugará un papel decisivo en la evocación de la escritura aforística del siglo XX. Y la razón principal será que esta última se verá investida de una función poética que desplaza la especulación filosófica...

[En] el aforismo, la máxima se constituyen a partir de la paradoja y la contradicción. Como indica Marie Paule Béranger en su estudio sobre este tema, el aforismo se inscribe en la exaltación surrealista de la disponibilidad y del amor que se aplica tanto a la vida cotidiana como a la exigencia poética, a través de la teoría de la imagen. (54)

Estos versos constituyen ejemplos de aforismos; no obstante podríamos afirmar que entre ellos se confunden también las greguerías⁵³, sobre todo en la sección que corresponde “Pequeña estética”:

La curva es la embriaguez de la recta. (103)

...

La caricatura será el retrato del futuro. El retrato nunca es sincero.

No esconde intención.

...

El horizonte es de agua. (104)⁵⁴.

El empleo de la greguería no es extraño en el poeta de *Hollywood*. Tuvo mucha admiración por la poética de Ramón Gómez de la Serna, quien se convirtió en un gran amigo suyo, y quien, además, pudo haber escrito el prólogo del poemario. Así lo hace constar María Luz Canosa

Esta obra, que reúne textos escritos entre 1923 al 27, iba a ser prologada por Ramón Gómez de la Serna, fundamentalmente porque una sección del libro es de greguerías, género que impuso don Ramón. No obstante ello, muchos años más tarde, en Buenos Aires, un día se encontraron Ramón Gómez y Xavier en una librería céntrica de la calle Viamonte y Xavier me contaba emocionado y admirado de la memoria de su amigo-maestro en este género, que don Ramón lo miró como desde lejos y le dijo: “El gato es gótico”. (En Poesía soñada 263-264)

En el empleo de las greguerías es importante destacar la brevedad con la que se elaboran; ello, nos hace pensar que estamos ante un género distinto al del poema en prosa; sin embargo, en *Abril* debemos contextualizarlas en una época en la que no existe una tradición literaria del poema en prosa, por ende, toda

⁵³ A diferencia del aforismo, la greguería le agrega, a la brevedad que comparten, el componente humorístico y metafórico.

Otro tipo de composición breve es el haiku (hai kais) japonés; *Abril* conocía este tipo de composición, así lo demuestra cuando señala en *Hollywood*: “Las japonesas son hai kais” (76).

⁵⁴ De *Hollywood*.

forma de composición que se pretende lírica y que transgreda el verso tradicional es también concebido por el poeta como parte del poema en prosa. De esta manera, podemos decir, con Utrera: “Concebidas como poesía, aunque en prosa, las greguerías resultan por su condensación, ingenio y novedad más modernas y afines al nuevo espíritu lírico que los poemas en prosa, aún de escasa tradición. (Utrera 322)”

Abril, como lo hemos detallado, conoce al surrealismo de cerca, se relaciona con el movimiento; sin embargo, no podemos sostener que Abril haya sido un surrealista total. En él, el surrealismo es usado más como una provocación, un juego lúdico, burlón, casi disparatado. El poeta de *Hollywood* cambia esa forma de concebir la poesía en *Difícil trabajo*. En su segunda etapa de composición, la poesía ya no es vista desde esa perspectiva juguetona, esta vez la percibe como el verdadero quehacer del poeta, la construcción de una poesía como un trabajo, arduo, difícil y constante. Luego de este último poemario, las formas expresivas que desarrolla, podríamos leerlas a contrapunto con la poesía de Martín Adán, especialmente el poemario que apareció en 1987 con el título *La rosa escrita y otros poemas*, poemario que volvería a aparecer en 1996, bajo la presentación de Sandro Chiri, con el nombre *La rosa escrita*⁵⁵.

Es inútil pensar en Abril como un poeta surrealista cabal, en él su vanguardismo es ecléctico, descentrado de una sola corriente o movimiento literario. Se nutre de las diversas formas de composición, como lo hemos detallado, y se aparta al

⁵⁵ Un estudio comparativo y un análisis intertextual entre *La rosa escrita* de Abril y *La rosa de la espinela*, junto a una selección de poemas de *Travesía de extramuros*, nos esclarecería este tema en cuestión. Por otro lado, no es la primera vez que ambos poetas confluyen en un mismo tema, volveremos a ello más adelante.

mismo tiempo de ella. En palabras de Marco Martos decimos que Xavier Abril “es un escritor que admira lo clásico y admira la vanguardia y en esto se diferencia de Martín Adán, coetáneo suyo, quien fue abandonando la vanguardia para internarse en los meandros de la tradición” (24).

3.4. El tópico sexual surrealista en tres poemas de Xavier Abril

Nous conduisons l'eau pure et toute perfection
Vers l'éta diluvien
Sur une mer qui a la forme et la couleur de ton corps
Ravie de ses tempêtes qui lui font robe neuve
Capricieuse et chaude
Changeante comme moi
Paul Éluard

Uno de los temas más frecuentes que encontramos en la poética de Abril es la carga sexual, la cual está bastante marcada a lo largo de *Hollywood*, e incluso trasciende este poemario. Si pensamos en Abril como un poeta con raíces surrealistas, entonces asimilamos también su acercamiento a esta poética del erotismo y sexualidad. Marcel Rymond nos dice que “durante algún tiempo el surrealismo pareció favorecer el nacimiento de nuevas formas de erotismo en poesía. Las lucubraciones de los dadaístas se adornaban ya con símbolos sexuales y vocablos de una obscenidad estrepitosa” (262). Recordemos que *Hollywood* pretende ser un texto surrealista.

Analicemos tres composiciones poéticas en prosa, en los que podemos ver cómo el tratamiento de la sexualidad se manifiesta. El primero de ellos corresponde a un poema intitulado de la sección “Poemas turistas”

Tu voz horada mi carne. Tus palabras toman mi laringe. Tal vez no lo sientas igual. Y estamos cerca, a una sola línea del sueño, del color que es tu vida. Hablo con tu cuerpo. El mundo de mis manos se vuelve sutil en tu cuello. Luego, se pierde el mundo. Esto es ya el gozo, la media luna, el canto de primavera. De tus axilas veo emerger la estación, el verano. Estás adormecida en el alba entre dos rayos. (69)

En este poema asistimos a una relación sexual y la culminación de la misma. La voz del otro atraviesa el cuerpo del yo poético, acerca su cuerpo al del otro; se manifiesta la unidad en ese mundo de ensueño, lleno de erotismo. Culminado el goce sexual, la imagen que el poeta nos presenta dice: “De tus axilas veo emerger la estación, el verano”. El verano que se nos muestra, no solo es representativo de un clima caluroso, sino de la trascendencia de ese goce, lo incandescente. Luego continúa el poeta diciendo: “Estás adormecida en el alba entre dos rayos”, nos figuramos de manera visual dos brazos extendidos como si fuesen dos rayos, el rostro del otro emergiendo entre ellos, cansado adormecido después de un acto puramente sexual.

Este acto no se aleja de los parámetros surrealistas, para quienes, en palabras de Aldo Pellegrini

El amor es para los surrealistas la pasión que exalta todos los mecanismo de la vida, aquella en que la ficción de vivir adquiere todo su sentido. Ellos ven en el amor la unión de lo físico (la vida inmediata) con lo metafísico (...) De este modo se establece una fusión entre el concepto romántico del amor sublime y el erotismo (19).

El segundo poema corresponden a la sección “Prosas para una dama de Europa” de *Hollywood*, el cual copiamos íntegro

Ivette

Nos volvemos locos. Yo, hombre; tú, sombra. En los espejos del manicomio los contornos de las mujeres perdidas. Las cabelleras que salen gritando de los gabinetes de cita. Odette con una enfermedad blanca en los ojos. Suzanne, con un seno cortado, pero que todavía es su seno, su amante. Ivette y su pierna de caucho con la que tiene conversaciones dolorosas. Ivette, sus largas uñas de primavera arañan los listones del cielo, las nubes también de goma del *cafard*. Ivette, líquida en el espejo o alta en las orquídeas. Perdida del día, atardecida. Baja en la sombra. Ivette vuelve la noche en música cerrada. Sus manos desveladas toman el silencio de las fuentes, el vago amor. Los ojos de Ivette se abren a la altura de las flores. Suben la línea del perfume, el harén del aire. Ivette, delgada en la luz; el vaivén de su cuerpo serena los celajes. Desde las nubes a un temblor nocturno, el cuerpo de Ivette arde. Tomaría la continuidad del color que ella dispone para el goce y para el crimen (65).

Como primer punto, observamos imágenes que van más allá de una representación mimética, imágenes que bien se corresponden con el inconsciente, y no presenta una estructura narrativa para ser calificada como tal. El poema está escrito en prosa; sin embargo, su carga semántica se ve ampliamente alterada por las unidades sintácticas y rítmicas que se presentan. El texto está compuesto de tal manera que mantiene la armonía entre las frases y oraciones, unidades sintácticas que no mantienen una relación estrecha en cuanto ritmo que se le impone, ello determinado por el uso de las comas y palabras (la mayoría de ellas) graves que le permiten una cadencia fónica distinta. De esta manera, si disponemos de este poema en prosa en una forma gráfica como el verso (en renglones distintos), podremos notar la presencia de

treinta unidades rítmicas⁵⁶. Estas unidades, no siguen un patrón, o modelo anterior, en ellas la expectativa del lector no se ve frustrada porque simplemente no la espera; no obstante, es fácil darse cuenta de la cadencia; dependiendo de la entonación que se ponga, existe un ritmo en este poema en prosa que viola todos los principios métricos clásicos. Pero habríamos que preguntarnos ¿Cuándo un poema escrito en verso libre no ha alterado el principio métrico? Observamos que es importante aquí la entonación, la misma que se discutiera en capítulo anterior. El ritmo, es un factor importante para hablar del poema en prosa.

⁵⁶ Podemos observarlo de la siguiente manera:

Nos volvemos **locos**.
Yo, hombre; tú, **sombra**.
En los espejos del manicomio
los contornos de las mujeres **perdidas**.
Las cabelleras que salen **gritando**
de los gabinetes de **cita**.
Odette con una enfermedad blanca en los **ojos**.
Suzenne, con un seno **cortado**,
pero que todavía es su seno, su **amante**.
Ivette y su pierna de **caucho**
con la que tiene conversaciones **dolorosas**.
Ivette, sus largas uñas de **primavera**
arañan los listones del **cielo**,
las nubes también de goma del **cafard**.
Ivette, líquida en el **espejo**
o alta en las orquídeas.
Perdida del día, **atardecida**.
Baja en la **sombra**.
Ivette vuelve la noche en música **cerrada**.
Sus manos **desveladas**
toman el silencio de las fuentes, el vago amor.
Los ojos de Ivette se abren a la altura de las **flores**.
Suben la línea del **perfume**,
el harén del **aire**.
Ivette, **delgada** en la luz;
el vaivén de su cuerpo serena los **celajes**.
Desde las nubes a un temblor **nocturno**,
el cuerpo de Ivette **arde**.
Tomaría la continuidad del color que ella **dispone**
para el goce y para el **crimen**.

Del mismo modo como sucede con el poema anterior, en este poema los guiños surrealistas son bastante claros. La locura se mezcla con la sensualidad con que presenta a cada una de las mujeres: “En los espejos el manicomio los contornos de las mujeres perdidas”, “Suzenne, con un seno cortado, pero que todavía es su seno, su amante”. La locura y la sexualidad femenina son exploradas por el surrealismo. En *Nadja* de Bretón ocurre algo semejante, el protagonista se encuentra fascinado con Nadja, quiere volver a verla, explorar en ella. Mención aparte merece un *La casa de cartón*, aunque no obedece a una producción que intente vincularse con el surrealismo, la descripción que se ofrece de las mujeres tiene también una carga sensual relevante⁵⁷.

Cada figura femenina que aparece en *Hollywood* está asociada al erotismo, la sensualidad; el sexo no es visto de manera peyorativa; por el contrario, es visto como el camino para alcanzar un nivel superior, un estado poético. Producto de ello son imágenes trastocadas por una surrealidad, las cuales solo son visibles para el poeta en ese mundo del sueño.

El tercer poema, también pertenece a la sección “Poemas turistas” y está intitulado

⁵⁷ Tal como se ha venido exponiendo, existe una relación bastante fuerte entre la poesía de Martín Adán y Xavier Abril. Una lectura comprada entre la composición poética de ambos autores nos revelarían muchas similitudes: “En la escuela hice mi primer aprendizaje erótico; conocí el carácter de esta plástica en las piernas con malla de una compañera que según Martín Adán, se llamaba Polack. Yo solo recuerdo que era muy fea y alemana” (*Hollywood*, 50)

Un caso preciso por ejemplo es la figura de Ramón, a quien lo encontramos con tanta familiaridad (quizá semejante a la que aparece en *La casa de cartón*) en *Hollywood* de Abril: “El propio RAMÓN sufriría al ensayar un esquema, un retrato mío” (49). “RAMÓN debió ser un admirable alumno moroso en la observación de las piernas de las muchachas de su época; yo creo haberlo sido de mis contemporáneas” (50). No sería extraño pensar que el Ramón al cual hace referencia Abril, sea, entre otros, un *alter ego* del autor de las greguerías (Ramón Gómez de la Serna), a quien lo tuvo siempre como un maestro.

Anoche fuiste noche. Mi mismo sueño. Saliste de mí como de una ducha. Yo tuve el sentido del agua en tus costados. Recién fuiste tú salida de mí. Vuelta a mí. En mí. Antes nunca habías sido. Te sentí en tus lentos pies. En tu apenas tierra después de nuestro goce. La oscuridad de tu vientre me limitó en paraíso. Yo sentí miedo peludo, sexual, de carpa de circo en soledad. Tu goce es el único misterio que quiero poseer en sismógrafo. El goce de la mujer es tan fino, que puebla al hombre y pasa sus tejidos mejor que los rayos X. Yo no sé hasta dónde se me fuga la mujer en el goce. Siento celos de las condiciones sexuales del hotel. (71)

Nuevamente, observamos que el ritmo del poema está marcado por la pausa que le imprimen los signos de puntuación, las culminaciones de cada frase y oración están articuladas de tal manera que el énfasis que se le pone a la lectura nos permite mantener cierta expectativa por si la “frase-oración” mantendrá la misma estructura fonológica que el anterior.

La noche sirve de contexto para el encuentro de dos amantes, en un escenario que solo es posible en el sueño de la voz poética. La unión de los cuerpos más que una aproximación física, pareciera hablarnos, también, de un mismo sujeto que se desdobra, un ser que brota del cuerpo de uno, tan igual y tan diferente: “Saliste de mí, como de una ducha”, “Recién, fuiste tú salida de mí. Vuelta en mí. Antes nunca habías sido. Te sentí en tus lentos pies. En tu apenas tierra después de nuestro goce”.

El misterio de la sexualidad se nos presenta tan natural en el poema, que la voz poética pareciera decirnos que un cuerpo nace del otro y vivimos en una búsqueda de la conjunción de los mismos, esa unión es la que termina provocando el placer. La consumación del acto sexual, es en este caso

explosiva, provoca el deseo y el goce a partir del descubrimiento del sexo del otro cuerpo “Tu goce es el único misterio que quiero poseer en sismógrafo”.



CONCLUSIONES

En el primer capítulo hemos explorado acerca de los orígenes del poema en prosa, para luego afirmar que la recepción temprana del mismo, en Hispanoamérica, se produjo durante el periodo modernista; sin embargo, fue durante las vanguardias literarias que dicho género se afirmó en nuestra lengua, dando lugar a todas las innovaciones posibles que la exigía época.

Además, se planteó que el poema en prosa es un género híbrido, para cuya definición es importante considerar el metro y el ritmo. Respecto al primero, analizamos el principio antimétrico, el cual es un elemento clave para entender la diferenciación entre el verso y la prosa. En cuanto al ritmo, concluimos que es el elemento principal para entender estas diferenciaciones. Así mismo, el ritmo del poema en prosa, a pesar de no mantener una estructura fonológica que nos permita desarrollar una expectativa frustrada en el lector, está marcado por la entonación de este último, y lo que Aullón de Haro denomina como el ritmo de pensamiento.

En el segundo capítulo se planteó la recepción que se tuvo del surrealismo y la influencia que ejerció en Xavier Abril de Vivero. En cuanto al primer punto, fue necesario contextualizar el Surrealismo en Hispanoamérica para poder desarrollar, luego, el acercamiento e influencia en los poetas y escritores peruanos. Hemos podido apreciar cómo Bretón imagina América como un

continente que se presta para los conceptos que había pensado para su movimiento. Ese “más allá”, lo encontró en tierras aztecas, al conocer una realidad tan ajena a su cultura, la cual no resulta tan complicado de comprender.

El surrealismo tuvo una gran acogida en las letras peruanas, muestra de ello son escritores como Abril, Moro, entre otros. El caso de Xavier Abril constituyó un punto de partida, ya que es el artífice de desarrollarlo y difundirlo en el Perú; no obstante, no debemos olvidar la presencia de José Carlos Mariátegui, un intelectual que supo entender su época. Mariátegui fue, sin duda alguna, uno de los mayores difusores de las nuevas corrientes de vanguardia, exploró no solo la capacidad artística de sus integrantes, sino el valor simbólico y político que adquiriría un cambio tan radical en la forma de concebir el arte. Desde su revista *Amauta*, apoyó a los jóvenes escritores, poetas de su época; fue un nexo entre estos y las nuevas corrientes de vanguardia europeas. Se ha destacado también, la acogida de las corrientes vanguardistas y cómo estas adquirieron una forma propia de representar la novedad, como son los casos del Estridentismo, el Creacionismo, el Ultraísmo; y las revistas de las que se desarrollaron en el segundo lustro del siglo XX.

Es en este contexto en el que ubicamos la producción de Xavier Abril; no obstante, destacamos que más allá de sus intereses iniciales y su vocación “irreverente”, no terminó siendo un poeta surrealista, sino, surrealizante. Acogió y se refugió muy rápidamente en los ideales del movimiento liderado por Bretón, pero no terminó siendo parte del mismo. La influencia que ejerció en el primer Abril se rastrea en sus primeros poemarios: *Hollywood* y *Difícil trabajo*; luego se irá apartando, como lo hiciera Martín Adán, hasta encontrar una producción más madura y con una influencia de la métrica castellana.

Habiendo establecido la lectura que se tiene del poema en prosa, en la presente tesis, y explorado la recepción del surrealismo en el Perú, leemos *Hollywood* como una composición poética en prosa, la cual se inscribe en un contexto de vanguardia y es partícipe de una tradición literaria en formación junto a libros como *La casa de cartón*, *Cinema de los sentidos puros*, entre otros. Todos ellos formarían el canon inicial del poema en prosa peruano.

No es posible leer el poema en prosa de Abril, sobre todo los poemas que corresponden a la segunda década del siglo XX, apartado de la estética vanguardista, surrealista, que imperaba en aquellos años. Comprobamos la influencia del cine y la yuxtaposición de las imágenes, que son percibidas en movimiento, en los jóvenes poetas peruanos. De esta manera es posible comprender *Hollywood* de Xavier Abril, quien se inscribe en la vanguardia, a partir de un texto que pretende dialogar con la modernidad, y establecer un mundo ligado a lo onírico (el surrealismo).

Por este motivo, hemos analizado la composición surrealista de *Hollywood*, la cual se presentó en tres ejes: la adjetivación extraña que a partir de un campo semántico ligado a la locura y lo onírico; la combinación de los métodos de composición como son el aforismo, la greguería y el poema en prosa: y finalmente, el erotismo, o tópico sexual, muy presente en la temática surrealista. Cada uno de estos puntos, nos sirve para ejemplificar el poema en prosa de Xavier Abril.

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL DE VIVERO, Xavier.

2006 *Poesía soñada*. Prefacio de Clara Abril de Vivero. Edición y estudio introductorio de Marco Martos Carrera. Lima: Fondo editorial UNMSM.

2008 *El autómata y otros relatos*. Lima: PUCP.

AULLÓN DE HARO, Pedro.

2010 “Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española”. *La concepción de la modernidad en la poesía española. Introducción a una Retórica literaria como historia de la poesía*. Madrid: Editorial Verbum, pp. 495-524.

BACIU, Stefan

1974 *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: Joaquín Mortiz.

BELIC, Oldrich.

1972 *El español como material del verso*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

2000 *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

BENDEZÚ AIBAR, Edmundo.

1969 *La poética de Martín Adán*. Lima: Villanueva.

BRENES-MESÉN, R.

1938 "El Ritmo de la Prosa Española-Introducción". En *Hiapania*, 24,1, pp. 47-52.

BRETÓN, André.

1967 *Nadja*. México: Serie del volador.

1969 *Manifiestos del surrealismo 1924*. Madrid: Ed. Guadarrama.

BRICK, O.

1980 "Ritmo y sintaxis". En *Teoría de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, pp. 107-114.

CASADO, Loreto

2009 "Breves formas poéticas a lo largo del siglo veinte francés". En *Anales de Filología Francesa*, 17, pp. 51-67.

CANOSA ORTEGA, María Luz.

1994 *Xavier Abril: Poesía inédita*. Montevideo: Ed. Graffiti.

CHUECA, Luis Fernando

2009 *Poesía vanguardista peruana*. Edición, prólogo y bibliografía. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

CHUECA, Luis Fernando et. ál.

2010 *Umbrales y márgenes: el poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.

DELGADO, Washington.

1971 "Xavier Abril: textos". En *Creación y crítica*. 9,10, pp. 1-4.

EICHENBAUM, B.

1980 "Sobre la teoría de la prosa". En *Teoría de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, pp. 115-126.

FALLA BARREDA, Ricardo.

2005 "La vanguardia: Xavier Abril y el surrealismo". En *La casa de cartón de OXY*, 28, pp. 4-6.

FERDINÁN, Valentín.

2002 "El fracaso del surrealismo en América latina". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28, 55, pp. 73-110.

FERNÁNDEZ, Jesse.

1994 *El Poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia (Estudio crítico y antología)*. Madrid: Hiperión.

FRIEDRICH, Hugo.

1974 *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.

GALE, Leonore V.

--- "Rubén Darío y el poema en prosa modernista". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Pp. 367-379. Consulta 10 de setiembre de 2013.

<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/search/advancedResults>

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo.

1979 "La poesía peruana en los años 20". En *Revista de la Universidad Católica* 5, pp. 103-119.

1982 "La anti-poética de Martín Adán". En *Revista de la Universidad Católica* 11 y 12, pp. 227-255.

1992 "La opción de Gamaliel Churata". *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. ALONSO, Joseph, Daniel LEFORT, José A. RODRÍGUEZ GARRIDO (Comp.). Lima: Institut Français d'Études Andines – Pontificia Universidad Católica, pp. 111-129.

GUERRERO, Gustavo.

1998 *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica.

JAKOBSON, Roman.

1975 "Lingüística y poética". *Ensayos de lingüística general*. Trad. PUYOL, Josep M. y Jem CABANES. Barcelona: Seix Barral.

KINSELLA, John.

1987 "The Theme of Poetry in Martín Aldán's *Travesía de extrameres*". En *Bulletin of Hispanic Studies* 64, pp. 349-358.

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos.

2008 "Xavier Abril: Hollywood que dobla por nuestros ojos". En *Libros y artes*, 28 y 29.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Marcela, sel. y ed.

1998 *El soneto y sus variedades (Antología)*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

MANZONI, Celina.

2008 *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*. Selección y prólogo. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

MARCHESE, Ángelo y Joaquín FORRADELLAS.

1994 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.

MARTOS, Marcos.

2004 "Meditación sobre Xavier Abril". En *Escritura y pensamiento*, 7,15, pp. 127-133.

2005 "Poesía soñada de Xavier abril". En *La casa de cartón de OXY* 28, pp. 2-3.

MARIÁTEGUI, José Carlos.

1928 "El anti-soneto". En *Amauta*. 17.

MÁRQUEZ, Miguel A.

2003 “El poema en prosa y el principio antimétrico”. En *Epos XIX*, pp. 13 – 148.

MELIS, Antonio.

1971 “La poesía de Xavier Abril”. En *Creación y crítica*, 9, 10, pp. 5-9.

PAZ, Octavio.

1974 *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral.

PELLEGRINI, Aldo.

1961 *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Estudio preliminar, notas y traducción. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora

PEÑA, Cynthia.

2003 “Breves apuntes sobre el devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica”. En *Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, pp. 34.43.

RAYMOND, Marcel

1960 *De Baudelaire al surrealismo*. México: FCE.

REISZ, Susana.

1989 *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: PUCP.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo.

1971 “Contribución a la bibliografía de Xavier Abril”. En *Creación y crítica*, 9, 10, pp. 8-31.

SUSTI, Alejandro.

2010 *Umbrales y márgenes: el poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima: Universidad de Lima, Fondo editorial.

TOMASHEVSI, O.

1980 "Sobre el verso". En *Teoría de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, pp. 115-126.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria.

1999 *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

VALLEJO, César.

1929 "Autopsia del surrealismo". En *Amauta*. 30, pp. 44-47.

1975 *Cartas: 114 de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero, 37 de Pablo Abril de Vivero a César Vallejo*. Lima: Juan Mejía Baca.

