

COLECCIÓN RIMANA
Centro de Estudios de la Poesía Peruana

POESÍA ÚLTIMA

RICARDO PEÑA BARRENECHEA



UNIVERSIDAD
DE PIURA

Poesía última

Ricardo Peña Barrenechea
Colección Rimana, 1

© De esta edición: Universidad de Piura
Calle Mártir José Olaya 162, Miraflores, Lima
Primera edición: diciembre de 2024

© De la edición, el estudio y las notas: Renato Guizado Yampi

Dirección de la colección:
Centro de Estudios de la Poesía Peruana (Universidad de Piura)
Diseño de cubierta y diagramación:
Silvia Ramos Romero

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2024-13183

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin autorización expresa de la Universidad de Piura.

RICARDO PEÑA BARRENECHEA

POESÍA ÚLTIMA

DISCURSO DE LOS AMANTES QUE VUELVEN. LUCIMIENTO
Y DESVELO. ECO DE LA LUZ. ROMANCERO DE LAS SIERRAS.
CÁNTICO LINEAL

Edición, estudio y notas de
Renato Guizado-Yampi



UNIVERSIDAD
DE PIURA



LA POESÍA DE RICARDO PEÑA BARRENECHEA

1. Vida y creación¹

Ricardo Peña Barrenechea fue un poeta, dramaturgo, pintor y crítico literario nacido en Lima en 1896, del matrimonio de Estanislao Peña y Fidelia Barrenechea, quienes tuvieron otros siete hijos, entre ellos otro reconocido poeta, Enrique, y un músico, Estanislao. Su educación escolar estuvo a cargo de los jesuitas del Colegio de la Inmaculada. Fue durante los años de instrucción secundaria, cuando vivía en su casa de la Plaza San Martín, rodeado de la biblioteca de su padre, que surgió en él la vocación literaria.

Comenzó los estudios de Derecho en la Universidad de San Marcos en 1915. El 20 de marzo de ese año publicó en la revista *Varietades* por primera vez un poema: “La musa del jardín”. Otros versos irían apareciendo en los años sucesivos en revistas como *Actualidades*, *Hogar*, *Mundial*, etc. Hacia 1918, cuando ya trabajaba como taquígrafo en las Empresas Eléctricas Asociadas, se enamoró y empezó a componer los versos de su primer libro: *Floración*.² En 1920 fue contratado como redactor interino del *Diario de los Debates* del Senado del Perú, y en 1923 culminó los estudios universitarios.

Al año siguiente, se casó con María Carmela Roca; se graduó de bachiller y publicó *Floración*, poemario que reúne “los instantes más bellos, más puros” de su juventud, según relató él mismo (2005a, p. 56). Este libro es un “retoño póstumo del modernismo”

1 Numerosos datos biográficos y editoriales fueron obtenidos de la edición de Ricardo Silva-Santisteban de la *Obra poética completa* (2005) de Ricardo Peña Barrenechea y de la tesis de Francisco Carrillo, *Ricardo Peña Barrenechea* (1947), asesorada por Luis Fabio Xammar.

2 En el epígrafe del poemario, el autor indica que algunos de los textos son de 1924.

(Xammar, 1941, p. 110), desfasado para un momento en el que las expresiones de vanguardia en Perú ya contaban con libros como *Trilce* (1922) de César Vallejo. Con la publicación de *Floración* Peña clausura su primera etapa (1918-1919). Para entonces ya tenía avanzados otros conjuntos de diferente índole que no publicó: *Colonial* (1919-1922),³ *Gracia y diseño de las horas* (1923-1925), *Camino de sal* (1924-1926). Los vaivenes del tiempo le brindaron siempre nuevas razones de escritura. Como durante esos años le surgiera una enfermedad respiratoria,⁴ vivió en diferentes balnearios en busca de mejor clima: Bellavista, La Punta, Chorrillos, distrito este último de cuya municipalidad sería secretario en 1926, año en que nació su hija Carmela. Estas experiencias explican que su obra desarrollara un trato íntimo con el mar. Asimismo, empezó a trabajar como redactor en el diario *La Prensa* y, tras recibirse como abogado, la Universidad de San Marcos lo recibiría como docente de Taquigrafía y de Literatura.

El segundo libro de poemas lo publicó en 1932: *Eclipse de una tarde gongorina*, junto con la prosa paródica *Burla de don Luis de Góngora*. El conjunto ya estaba listo en 1930 y unas estrofas aparecieron en la revista de José Carlos Mariátegui, *Amauta*, en 1929, año en el que empezaría a frecuentar el círculo de José María Eguren que conformaban escritores y artistas como Martín Adán, Enrique Bustamante y Ballivián, Luis Fabio Xammar, José A. Hernández, Emilio Westphalen, etc. Los versos de *Eclipse* revelaron la evolución del autor. Su nuevo lenguaje, vertido en tercetos y sonetos, se depuró del léxico modernista y asimiló las novedades de las vanguardias. La cosmovisión, informada en parte por el surrealismo, retaba la lógica y se abría al subconsciente y a la contemplación erótica de la mujer. El autor describe su vivencia de lo irracional como opción ante una crisis de salud que lo hizo sentir al límite de la vida (Peña Barrenechea, 2005a, p. 25). Fue el libro que mayor atención recibió de la crítica, por su calidad y

3 Este libro (cuyo título está anunciado en *Floración*) habría sido escrito entre 1919 y 1922, aunque los poemas rescatados ofrecen fechas posteriores, cercanas a la publicación (Silva-Santisteban en Peña Barrenechea, 2005b, p. 297).

4 En el poema “Campos de Junín” Peña indica que sufría de tisis (2005a, p. 243).

por la coyuntura del rescate de la obra de Góngora que llevaban a cabo los españoles de la generación del 27,⁵ y la relevancia que adquiriría el surrealismo que en Perú ya se había aclimatado con títulos como *5 metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat y *Hollywood* (1931) de Xavier Abril.

Eclipse es resultado de la asimilación personal de la tradición artística (González Vigil, 1997, p. 24). Peña habrá de demostrar su entendimiento sobre las discusiones de la literatura contemporánea y nacional. En 1927 empezó a escribir el ensayo *Realización y sentido cultural del arte* que salió por entregas en la revista *Social* en 1932, 1933 y 1936. A su juicio, desde 1927, la literatura peruana había alcanzado su justa realización, se presenciaba un “reflorecimiento de la literatura nacional”; el espíritu había alcanzado su concreción formal luego de “la inquietud pirotécnica” de las teorías vanguardistas. A partir de ahí, traza dos líneas: una literatura de trasfondo social y otra de búsqueda de la belleza y del interior, donde ubica a *Eclipse* (1932a). Asimismo, sentó una postura acerca del gongorismo en boga, rechazando la saturación retórica que, como reconoce, no signa toda la obra de Góngora;⁶ e indica que la poesía nueva del Perú había preferido la “asepsia del poema” en pro de una imagen limpia de adornos (1933, p. 5), que crea una dimensión propia.

Algunas ideas de *Realización y sentido cultural del arte* definen la poética de Peña, la cual responde al fenómeno de la vuelta al orden, cuando se cuestiona el antiesteticismo vanguardista, se sopesa la validez de sus innovaciones técnicas y se reconsideran los aportes de la tradición literaria. La vuelta al orden se vio refrendada por los poetas españoles de la generación del 27 que,

5 Al poemario no faltaron comentarios de figuras relevantes del gongorismo como Alfonso Reyes y Gerardo Diego (Abril, 1941, p. 178). Carrillo sugiere que Peña empezaría a idear estos versos en 1928, luego de leer la edición comentada de Dámaso Alonso de las *Soledades* de Góngora (1927) (1947, pp. 29-30).

6 A partir del libro *Gongorism and the Golden Age* (1928) de Eliseo Kané, Peña define el *gongorismo* como un estilo afectado, conjunción del cultismo: latinismos, hipérbatos, “figuras grotescas”, “sonoridad o pedantería”; y del conceptismo: “ornamentación”, paradojas (1933, p. 5). Precisa que el gongorismo no es exclusivo de Góngora, pues habría muestras anteriores y posteriores.

marcados por el simbolismo y el purismo, asimilaron con mesura los aportes vanguardistas y efectuaron un retorno a los moldes tradicionales. En este marco se desarrollaron otros autores de su generación como su hermano Enrique, Martín Adán, etc. Claro que la opción de Ricardo por la estrofa fue un tanto anterior a dicho fenómeno; ya se ve en *Floración*. Habiendo asimilado tempranamente a Gustavo Adolfo Bécquer y a Juan Ramón Jiménez, al igual que su hermano (González Vigil, 1991, p. 89), Ricardo Peña se alineó con naturalidad en la órbita de la modernidad poética española que empezó con dichos poetas.⁷ Si bien en la literatura hispánica la vuelta al orden tuvo un aliciente en las ideas classicistas de Paul Valéry (Cernuda, 2002, p. 187-188), Peña deslindó de la primacía intelectual de la poesía pura. En cambio, sostenía que el ilogicismo era nota axial del arte moderno,⁸ donde el artista antepone la verdad del pensamiento subconsciente al hecho objetivo (1932d, p. 52). En el fondo, apuntaba a una síntesis: si por un lado el exceso de lógica anegaba la fantasía, el irracionalismo requería de cierto control racional para ser arte (González Vigil, 1997, p. 26).

Al dejar su puesto de secretario del Segundo Tribunal Constitucional, Peña volvió al de relator de la Corte Superior Correccional, hasta que en noviembre de 1933 viaja a Río de Janeiro como secretario de la comisión diplomática que negociaba la solución al conflicto entre Perú y Colombia (1932-1933), de la que también formaba parte su hermano Enrique. Sus “Crónicas de viaje”, que aparecieron en *Social* entre enero y junio de 1934,⁹ relatan que fue un viaje en que, con gozo, descubrió diversos paisajes del Brasil, Perú, Chile y Argentina, y las gentes y costumbres

7 Al explicar el arraigo de Enrique y Ricardo Peña en la lírica española del siglo XX, Ricardo González Vigil se refiere a una “afinidad” entre escritores, que no es “imitación”, sino “sintonía” (1991, p. 89). Más en la obra de Ricardo que en la de Enrique, las huellas de algunos autores peninsulares son concretas, que no limitantes.

8 Estas ideas se fundamentan en el libro *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* (1921) del crítico y director de cine Jean Epstein (1897-1953), imbuido en el surrealismo y otras corrientes de vanguardia. Peña resume dicho libro en un capítulo de *Realización y sentido cultural del arte*.

9 La primera de estas crónicas, publicada en el n.º 69 del 5 de enero de 1934 de *Social*, tiene una interesante propensión al lirismo.

del país huésped. En Río de Janeiro estaría acompañado de otros amigos intelectuales: Víctor Maúrtua, Víctor Andrés Belaunde, Alberto Ulloa, Raúl Porras Barrenechea. Se entrevistó con Cecilia Meireles y con Alfonso Reyes, quien era embajador de México en esa ciudad. Ahí, además, expondría sus pinturas.¹⁰

Los meses en Brasil fueron de intensa labor creadora. Compuso poemas que reuniría en *Visión de la flor de mayo* (que dejó inédito) y en *Discurso de los amantes que vuelven*, puñado de siete romances que publicó en una edición privada de 300 ejemplares en la misma Río. Esta *plquette* de “cantos de soledad interior y exterior” habría sido un obsequio para su esposa y su hija a las que extrañó durante el viaje (Carrillo, 1947, p. 44). La crítica hizo saber pronto sus riquezas: ya una reseña de agosto de 1934 señala que *Discurso* es la cumbre de la trayectoria de Peña (Carbajal, 1934); opinión en la que comentaristas futuros coinciden. Ricardo Silva-Santisteban, por ejemplo, la describe como una obra maestra con “romances de perfecta factura en los que consiguió expresar mediante su belleza musical y etérea una efusión de sentimientos, recuerdos y un paisaje paradisíaco” (2020, p. 411).

El autor volvió del Brasil a mediados de 1934 y pocos meses después, en 1935, falleció su madre. Un revés lo impele (de nuevo) a la poesía, y empieza los textos de *Cántico lineal*, “una colección angustiada donde brota un estallido elegíaco” (Silva-Santisteban, 2020, p. 412). Poco antes había retomado su faceta de dramaturgo, iniciada antes de que apareciera *Floración*,¹¹ y escribe una serie de piezas en que acción y lirismo se aúnan, siguiendo los modelos de la dramaturgia de Maurice Maeterlinck y, principalmente, de Federico García Lorca (Ísola de Lavalle, 2018, pp. 74-77). De 1935 es *Bandolero Niño*, comedia dramática sobre la leyenda del hacendado Luis Pardo (1874-1909), quien mató a los terratenientes que asesinaron a su padre; la pieza

10 En la hoja de créditos de *Romancero de las sierras* se indica que hubo otras exposiciones en París y Nueva York (1937), en Viña del Mar (1938) y en la Academia de Música Bach de Lima (1938). El escritor menciona que recibió, por su exposición, la medalla del cuarto centenario de Valparaíso (2005a, p. 22).

11 Se anuncian en este poemario dos dramas: *La fuerza de la costumbre* y *El ídolo rubio*.

representa la pasión de los personajes en trozos líricos y ambientes de ensueño (Silva-Santisteban, 2020, pp. 413-414). Peña escribió incluso crítica teatral. Su entusiasmo por el drama creció con la llegada a Lima en 1937 de la afamada actriz española Margarita Xirgu y su compañía, que pusieron en escena *Bodas de sangre* de Lorca, entre otras piezas.

Hacia 1937 empieza ordenar su producción con miras a una posible antología.¹² A fines de 1938 aceptó un juzgado en la provincia de Bongará (departamento de Amazonas), a donde parte el 6 de diciembre. En la crónica “Rumbo a las sierras” que envía a *Social*, recoge su tránsito por Trujillo (donde lo recibió Luis Valle Goicochea y recitó en la Asociación Entre Nous) y sus primeras vistas de Chachapoyas, capital de la región. De la imprenta manual Litotipo Amazonense salió una nueva *plquette*:¹³ *Romancero de las sierras*,¹⁴ que debió imprimirse en febrero de 1939, considerando que Peña llegó a Amazonas en diciembre del año anterior, pese a que la edición indica que fue en 1938 (Carrillo, 1947, p. 44). Se distribuye en dos partes: “Romances y canciones del centro” y “Romances y canciones del norte”. Varios de estos poemas surgieron de las impresiones y emociones del autor ante la naturaleza. Si bien parece que todos se escribieron en el mismo viaje,¹⁵ en la primera parte hay versos que rememoran la región Junín que no visitó esa temporada.¹⁶

En 1938 y 1939, Ricardo Peña continuó escribiendo versos que enviaba a veces a diarios y revistas nacionales e incluso de

12 Ricardo Peña ordenó su obra en un texto de 1937, “Antología 1927-1937”; en otro de agosto de 1938, “Plan y síntesis de la Obra”; y en la presentación “Mi poesía”, que se publicó en *La Prensa* en julio de 1941.

13 Carrillo indica que conoció en su viaje al dueño de la prensa en que se elaboró este librito, así que es seguro que el mismo Peña supervisara la composición de las letras.

14 Sobre el nombre: aunque Amazonas es una región de la selva peruana, está atravesada por la cordillera de los Andes y su terreno es mucho más elevado (2334 msnm) que otras zonas selváticas.

15 Tres romances de la segunda parte del libro fueron escritos en diciembre de 1938 en Quipachacha (provincia de Chachapoyas) y se publicaron en marzo de 1939 (en *Social*, n.º 194).

16 En 1928 escribe el poema “Campos de Junín”, incluido en *Canción en prosa para los Reyes Magos*. Por lo demás, el poema inicial de *Romancero de las sierras* es una remembranza.

Argentina. Por causa del clima amazónico, su salud empezó a malgastarse en enero de 1939, por lo que retornó a Lima el 28 de febrero y en mayo vuelve a la selva, en un tornaviaje que empeoraría su estado. En julio fue trasladado al hospital de Chachapoyas, y de ahí a Lima, a donde llegó el 27 de julio para morir al siguiente día. La última publicación que preparó en vida fue del mismo mes: cinco poemas de *Cántico lineal* que entregó a sus amigos Xammar, Julio A. Hernández y José Jiménez Borja, que inauguraban la revista 3.

Los homenajes no se hicieron esperar en las revistas *Social*, *Los Nuevos* y 3, donde en agosto de ese año (n.º 2) aparecieron algunas de sus pinturas y la pieza *Bandolero Niño*. En los años inmediatos se escribieron trabajos sobre su obra, entre los que resultan de especial interés los de Luis Fabio Xammar. En abril de 1943 el poeta Javier Sologuren, sobrino de Peña, publicó en el flamante sello editorial de la revista *Signo* la transcripción de los manuscritos que contenían *Cántico lineal*, *Eco de la luz* y *Lucimiento y desvelo*. Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Sebastián Salazar Bondy lo incluyeron en la antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946), donde lo catalogan como un hito de la literatura nacional. En 1947 Francisco Carrillo le dedicó su tesis de bachiller, introduciendo su obra en las discusiones académicas.

2. “El poeta de las transformaciones”

En su reseña a *Discurso de los amantes que vuelven* Luis de Carbajal llama a Ricardo Peña “poeta de las transformaciones” (1934), apelativo justo para un escritor multifacético y en constante renovación expresiva. Plantear un juicio panorámico de su producción había sido difícil, toda vez que la mayoría de sus composiciones estuvo dispersa en revistas, periódicos y libretas inéditas. Recién en 2005 se publicaron dos tomos con toda la poesía y algunas piezas dramáticas, gracias a las décadas de pesquisas y la monumental labor editorial de Ricardo Silva-Santisteban, quien consultó el material inédito que conservaron Luis Fabio Xammar, Jorge Puccinelli, entre otros. Pese a ese merecido rescate editorial,

Peña no ha recibido la atención que merece y su figura continuó reducida a la de un poeta de la belleza interiorista.

Hay una facción poco conocida de su obra que el autor describe como “de interpretación social” (2005a, p. 19), porque hay una contemplación de la realidad objetiva: la historia del Perú, la tierra, el mestizo y el indio, con cuya sensibilidad pretende confundir la suya (2005a, p. 21). Reunía en ella unos conjuntos poéticos (varios tempranos), todas las piezas dramáticas y algunas novelas que no se conservan. Si algo tienen en común textos disímiles en asunto y técnica como los poemas sobre Pizarro y la Perricholi de *Colonial*, los motivos limeños de *Canción en prosa para los Reyes Magos* (1928) y el *Romancero de las sierras* es que reproducen temas y espacios peruanos.¹⁷ Un ejemplo de “La procesión del Señor de los Milagros”:

[...] En las puertas de las iglesias
los pordioseros
recogen migajitas de sol.

La tarde
se ha vestido de luces
para ver pasar la procesión.

[...] Las vivanderas
con los brazos calatos
van trenzando las cañas de anticuchos,
salpicando de ají todos los platos. (2005a, pp. 237-239).

Ese prurito temático sería en parte una renovación de la literatura criollista de la década anterior, con un influjo del neopopularismo peninsular que poetizaba asuntos regionales con técnicas modernas, tal cual se apreciaba en autores como Rafael Alberti y Lorca.

En *Realización y sentido cultural del arte* Peña acusa el desarrollo contemporáneo de la poesía indigenista que procuraba penetrar el sentir del indio para reivindicar sus luchas (1936,

17 El título *Canción en prosa para los Reyes Magos* es una dedicatoria a Lima, llamada Ciudad de los Reyes, porque se fundó en enero, mes de dicha fiesta.

p. 17). Reconoce en ella un interés por el paisaje de la sierra del que participaron libros como *Ande* (1926) de Alejandro Peralta o *Junín* (1930) de Enrique Bustamante y Ballivián. Un interés que, según puntualizó, había inspirado versos suyos estimables (1932b, p. 14). Y se encuentra en *Bandolero Niño*, cuya trama ocurre en Chiquián, campo de Áncash; o en *Canción del atardecer*, pieza dramática donde hay loas a los indígenas. Como se detallará luego acerca de *Romancero de las sierras*, hubo en Peña un intento de afinar la poesía terrígena de la época.

La facción más conocida del autor la constituyen sus poesías de interiorización que, como señaló el autor, estuvo influida por la cultura europea en su factura, pero con un espíritu que “está vitalmente unido a Dios y al paisaje penetrante de América” (2005a, p. 22). Se cuentan aquí los celebrados poemarios *Eclipse de una tarde gongorina*, *Discurso de los amantes que vuelven*, *Cántico lineal*, etc., aquellos que consiguen la culminación expresiva de los temas del dolor, el amor y la soledad que, a fuer de haber vivido, fueron urgentes. Luis Monguió destaca la opción neorromántica de Peña, que conjuga dos concepciones en apariencia contrarias: el irracionalismo surrealista y la tendencia a la elaboración arquitectónica del poema (1954, pp. 163-164). Tal síntesis es consecuencia de la lectura de Bécquer,¹⁸ romántico preocupado en dar a su fantasía una construcción artística (Mayoral, 1982); lectura que, entre otras, fue un tamiz para la lección surrealista. Entonces, el autor asumió una concepción particular de *pureza poética* que sintetizaba estéticas que convergían en ver la poesía como operación de una razón más *pura* que procede del interior: del subconsciente, de los sentimientos, de la fantasía o las impresiones.¹⁹ Visión distinta

18 Señala Luis Alberto Sánchez que en las primeras décadas del siglo XX hubo una secuencia de poetas peruanos de tono becqueriano: Eguren, Ricardo y Enrique Peña Barrenechea, Luis Alberto Ureta, Daniel Ruzo. Encarnaban una “tendencia rescatadora de lo tradicional” (1966, p. 1530).

19 Precisa que la nueva poesía pura es de “filiación surrealista”: en ella la “razón pura” reta a la lógica que constriñe la comprensión de la realidad. Peña ilustra con estas frases su idea de pureza: “Poderío del sueño. Juego de la fantasía. Sabiduría de la imaginación. Simbolismo. Impresionismo. Plano intelectual único. Infantilismo. Medularidad. Cinematismo. Sugestión y velocidad. Sensualidad. Esquemmatización. Intensidad y cualidad. Esteticismo puro” (1932c, p. 14).

de la de Valéry, para quien el sentir no debe inmiscuirse en la potenciación evocativa del verbo, que es el protagonista de la obra (Valéry, 1990, pp. 137-139).²⁰

Solo puede conjeturarse cómo se dio la evolución de la poesía de Peña Barrenechea, pues las fechas de escritura son inciertas en varios casos. No obstante, hubo intentos que tomaron en cuenta casi solo la veta interiorista a la que dividen en tres fases: *Floración*, la madurez en *Eclipse* y el perfeccionamiento que inicia con *Discurso*. Xavier Abril ha dicho de *Floración* que “significa el balbuceo de un alma joven, adolescente, la llama romántica de un espíritu de transición modernista, que debía alumbrar más tarde, con mayor pureza, el noble proceso de su acento inefable” (1941, p. 177). Con versos ya para entonces asiduos a la métrica tradicional, el amor, la soledad y la nostalgia se expresan en sensaciones ricas y delicadas:

En la quietud de esta villa encantada,
donde nacieron tus risas y besos,
vuelvo hoy a oír, tras los mirtos espesos,
del ruseñor la divina balada.

¡Vuelvo hoy a ver en la fuente azulada
el cisne blanco de sol embebido,
y la paloma de pico encendido
y la tortuga de oro nimbada!... (2005a, p. 61)

Sin embargo, pronto se distancia de dicho manierismo, reconociendo su desfase. En febrero de 1921, en “La poesía moderna”, hace mofa del léxico atildado de los modernistas, de sus colorismos y tópicos.²¹ Su sensibilidad se depuró de modernismos, mientras asimilaba los alcances de la poesía de Eguren, de las vanguardias y de la generación del 27 (González Vigil, 1991, p. 146).

En *La torre del mar y la biguerita* (1924-1925), otro conjunto que dejó sin editar, los poemas se vuelven breves, con metro

20 Ricardo González Vigil destaca que el autor comparte esa peculiaridad con la poética de su hermano Enrique Peña (1991, p. 85).

21 Unos versos que parodian a Ruben Darío: “Imprescindible es llamar / a toda mujer: *Princesa*; / a toda boca: *de fresa* / ¡que no la habrás de estropear!” (2005a, p. 40).

irregular y de arte menor, imágenes menos verbosas y un jugueteo cancioneril, en lo que se nota el influjo de Alberti.²² Y en *El alba en los ojos* (1926) las composiciones se reducen a una metáfora (o símil) contenida en dos o tres versos, una forma próxima a la greguería de Ramón Gómez de la Serna: “Yo era un pez de otoño / volando alrededor de tus cabellos” (2005a, p. 172).²³ En ese marco, asume de manera crítica y creadora la moda gongorista de fines de la década del 20, lo que cristaliza en *Eclipse de una tarde gongorina y Burla de don Luis de Góngora*. Recusa Peña la imitación del estilo imbricado, a la vez que aprecia el afán de juventud del poeta cordobés por la belleza y la espontaneidad (González Vigil, 1991, pp. 141-142).

En lugar de recargadas secuencias metafóricas que disfrazan la realidad común para evadirla (como se creía entonces del estilo gongorino),²⁴ Peña prefirió la sutileza de la *imagen* (Carrillo, 1947, pp. 31-32). En sentido estricto, la imagen en cuestión puede formularse como una metáfora, solo que se libera de lastre ornamental y reproduce realidades en sí mismas, que fluyen del subconsciente:

Naranjas niñas del sol.
Por cielo y mar las gaviotas
a lomos de caracol.

Senos de rubias doncellas.
Brisa enana y dedos ángeles
saludan hoy las estrellas.

Tarde de otoño marino.
La luna rota en las manos,
y todo el mar en el vino.

22 Opina Xammar que estos poemas son meditativos y silenciosos, a diferencia del bullicio que, según sostiene, habría en Alberti (1939, p. 319).

23 Aquí otros ejemplos: “Sobre su piel de ámbar / el sol es una perla” y “Los foquitos de luz entre los pinos / son como un mar de farolitos chinos” (2005a, pp. 170 y 172). Xammar menciona que en estos poemas Peña “logra sin proponérselo una manifestación primitiva, en el Perú, del Hai-Kai” (1943, p. 93); forma japonesa semejante a lo que fue la greguería en prosa (Gómez de la Serna, 1962, p. 35).

24 El Góngora que evade la realidad prosaica con elusiones y metáforas fue una hipótesis que sostenían los estudios de Dámaso Alonso.

Cielos de piel ambarina
con olor a carne virgen
y sabor a golondrina. (2005a, 259)

Peña las dota de una cromática vigorosa (semejante a la del cor-dobés), trasunto de una visión erótica (y ya no tanto sentimental), que se conjuga con la musicalidad isométrica a la que retorna Peña con tercetos y sonetos.²⁵

“Una espada intachable”: el neorromanticismo final

Lo más logrado de la producción de Ricardo Peña Barrenechea pertenece a su última etapa, en la que acendra su verbo y descubre nuevos tonos para retomar la confesión sentimental que fue declinando desde la década del 20. Regulados el erotismo, los giros de cancioncilla infantil y la audacia de la metáfora, una nueva expresión matiza ternura, desgarrón afectivo y hermosura que comprende lo primoroso y lo lóbrego del alma y de la muerte. Se ofrece mayor elaboración y una voz más humana a los asuntos que marcaron su poesía anterior: el amor, el anhelo como actitud vital y principalmente la “soledad desesperada” (la llama así en *Eco de la luz*). Xammar comenta que en la obra de estos años se aprecia a un poeta cada vez más “acosado por la noción de un desierto que lo ahoga” (1939, p. 328). Con todo, destaca la franqueza en la manifestación de emociones que prescinde de patetismos desatados y verbosos (vicios que la crítica contemporánea denunciaba del romanticismo peruano decimonónico), apoyada en la evocación de los símbolos que en su poesía anterior las parapetaban.²⁶ Ahora, el enunciante se ve impelido a profundizar la esencia y los matices de las emociones, y cómo estas le dan entidad.

25 Comenta Javier Sologuren sobre este poemario: “[S]e halla al poeta, en procura de límpido goce estético, en su siguiente libro *Eclipse de una tarde gongorina* y *Burla de don Luis de Góngora*; rutilante avenida de tercetos, finamente auditivos, con imágenes de esmaltada claridad, bruñidos de ágiles metáforas en concisos saltos de color” (Eielson, Salazar Bondy y Sologuren, 2013, p. 133).

26 A propósito de ese parapetar, relata Peña sobre *Eclipse de una tarde gongorina*: “Otros sucesos íntimos y dolorosos que habrían de sobrevenir impidieron expresarme con mayor lucidez. Apelé al símbolo y oculté a los ojos de los demás mi Destino” (2005a, p. 25).

Si como postula Carrillo la poética de Peña estiliza lo que lo rodea (lo vivido) al grado máximo de belleza (1947, p. 32), en esta fase, dicha potenciación consiste en reducir la materia a sus relaciones esenciales planteadas en imágenes sobrias. Desde *Discurso de los amantes que vuelven* se descartan los cromatismos, priman el blanco y las oscilaciones de luz y oscuridad:

Durante siete veranos
te di mi alma enamorada;
y siete nieves te he amado
dándome tú tu alma blanca. (*Discurso*)

El cielo, el mar, el campo, el agua, los ojos, etc., de modo especial en *Cántico lineal*, se vuelven términos absolutos, sola sugestión de afectos e ideas: “Era la selva triste, un claro oscuro, / un mar sin mar que nunca la llagara. // Un mar sin luz ni engaño, sin sombra, exasperado”. Así, una particularidad saltante de esta etapa es que la voz ya no pinta espacios, como las marinas de *Eclipse*, sino que, en versos de mayor independencia semántica, las palabras parecen surgir en el vacío, acaecen solo en la conciencia del enunciante.

En esos años (más que en los anteriores), la evolución de Peña Barrenechea supuso un replanteamiento constante de la métrica. En *Discurso de los amantes que vuelven* revisita el romance que practicó en *Canción en prosa para los Reyes Magos*, entonces animado por el *Romancero gitano* de Lorca, aparecido en 1928 al igual que *Flor nueva de romances viejos* de Ramón Menéndez Pidal. En ese marco, varios poetas peruanos ensayaron dicha forma: Martín Adán; Enrique Peña;²⁷ Luis Fabio Xammar que canalizó en la mencionada forma su sensibilidad por el paisaje y los habitantes de la sierra (Núñez, 1938, pp. 92-97); José Torres con el *Romancero criollo* (1935). Ricardo Peña Barrenechea consideraba que era momento de que América participara de la tradición del romance. Y notó que la tendencia romancista peruana

27 Compuso romances en la estancia en Río de Janeiro que compartió con Ricardo. Publica el “Romance de la negrita que se iba a casar” el 5 de junio de 1934 en *Social* (n.º 79).

se decantaba por un romance “popular” de “clara objetivación e interpretación” (1936, p. 20). *Discurso* fue, en consecuencia, un fruto singular en el panorama nacional.

La crítica ha resaltado la huella lorquiana de esta *plaquette*. Títulos como “Discurso de la luna blanca” y “Discurso de la pena alegre” remiten al “Romance de la luna, luna” y al “Romance de la pena negra”, del romancero de Lorca. También motivos como la luna enamorada y la desnudez; unas cuantas metáforas de genitivo: “cabezas de oro”, “rosal de tu cuerpo”, la mujer con “piel de los naranjos”;²⁸ algunas metáforas que dan consciencia vital a lo estático: el cielo que “empina” el dolor “para gozarse en el agua” y abre “sus propias venas” (perífrasis metafórica de la lluvia), las noches “vienen a aposentarse” en los brazos del amante y lo besan, las flores muerden (cfr. Zardoya, 1974, pp. 17-29). Pero, considerando que la transformación de los seres es nota de la imaginación onírica epocal, la huella del granadino no es determinante.²⁹ Y no lo es, puesto que las intenciones artísticas son distintas. Lorca pretende la mitificación de lo propio andaluz encarnado en el cante jondo y otras expresiones de los gitanos (Josephs y Caballero, 1982, pp. 91-101); conquie sus romances son narraciones (de cierta extensión) de dicho mundo, con un enunciante observador y diálogos de gran dramatismo. Tales rasgos son ajenos a los romances de Peña, que él considera “interiores”, una forma lírica “de profunda intimidad y exaltación”, abiertamente opuesta al romance objetivo,³⁰ y que respondería mejor a las exigencias de “lindeza, sugerencia y emoción” que tenía el romance, al ver de Peña (1936, pp. 9 y 20).

En los versos de esta *plaquette* el deseo proyecta esperanzas y recuerdos en cuadros de figuras oníricas e ingravidas. El texto

28 Recuerdan a los “ojos de fría plata” (“Romance sonámbulo”) o la “piel de nocturna manzana” (“San Gabriel (Sevilla)”) del *Romancero gitano*.

29 Hay un deslinde que, en mi opinión, es intencional: mientras que en la obra del granadino la luna es efectora impasible de lo fatal, en “Discurso de la luna blanca” es una figura sufriente.

30 Estuardo Núñez criticó que los poemas de dicha *plaquette* carecieran de la captación realista que, según él, era connatural a la forma en cuestión (1938, p. 95).

inicial presenta a una amante que solo existe rodeada en la neblina del sueño. Este y el segundo son los únicos con cierto grado de secuencialidad y causalidad entre algunas acciones:

Soñando lámparas graves
desnuda hacia el bosque ibas,
con los cabellos al aire
y la piel desvanecida.

En un arrenal de espejos
diste reposo a tus líneas.
Y yo te cerré los ojos
llenos de melancolía.

Del bosque la luz de sombras
te encuentra siempre dormida.
Sólo Dios sabe el secreto
de tu azul melancolía.

Luego de andar hacia el bosque, ella busca reposo y el amante la duerme, lo que se anuncia una estrofa previa (“Fui yo quien bebí tus ojos / llenos de melancolía”); pero este hilo tenue no constituye un relato. Carece de desenlace, porque es un recuerdo supeditado a la inquietud perpetua del yo lírico de penetrar en el misterio de la amante, estado final de la secuencia que se expresa como emoción y no como suceso. Diluida la narratividad que define al romance desde su forma medieval, Peña prescinde también del esquema de asonancia seriada que reforzaba la concatenación de acciones. Cuenta que compuso sus romances “sin sujeción a ningún verso clásico” (2005a, pp. 25-26). La asonancia continua se mantiene solo en tres de ellos y todos se dividen en cuartetos,³¹ que suelen presentar esquemas de rima peculiares:

Damita mía que vienes
a despertar mi silencio.
Damita de un cielo blanco
rubia como un largo beso.

31 A diferencia de los romances de Lorca, cuyas escenas se dividen en estrofas de cantidades desiguales.

Naciste un día de júbilo
cuando el sol era una lámpara
que alumbrara mi camino
todo velado de lágrimas.

Durante siete veranos
te di mi alma enamorada;
y siete nieves te he amado
dándome tú tu alma blanca.

Siete primaveras de oro
deshojé sobre tus manos;
y siete lunas de otoño
me dieron tus ojos cándidos.

Buen ejemplo es este fragmento del “Discurso de la niña ausente”, donde los versos impares pueden rimar, y hay estrofas aisladas en la rima y otras que forman series ocasionales.³²

El poema inicial dispone los motivos de noche, neblina, misterio, melancolía (“azul melancolía”) que delatan el remanente simbolista de *Discurso*,³³ al que Peña acude por la inmaterialidad conveniente al carácter emotivo y ambivalente que procura para sus cuadros. Estos condensan presencia convocada y ausencia inapelable del ser amado, en una desolación cuya hondura (que es hondura más que intensidad) radica en ese oscilar en que el deseo se descubre frustrado.³⁴ En el segundo romance, la voz dialoga con la “damita”, figura de la pequeña hija del escritor, pero es una aparición ensoñada en cuya pretendida corporalidad cercana está el silencio que la anula: “entre tus tórtolas manos / se abre la flor del silencio”; finalmente, el sujeto encuentra en ese modo de presencia que la soledad es el único refugio:

32 La temprana reseña de José Jiménez Borja resalta que en esta colección el autor ha inventado una forma de romance (1934). Esas y otras libertades métricas se encuentran en los romances y canciones de *Visión de la flor de mayo*, escritos por esos años.

33 El azul de la neblina y la melancolía (“Discurso de los amantes”), otras cuantas sinestesias y la adjetivación del sustantivo en “tórtolas manos” (“Discurso de la niña ausente”) remiten al estilo de Eguren.

34 Sologuren nota que en estos poemas el sentimiento es “delicado”, el de una “contenida tristeza” (Eielson, Salazar Bondy y Sologuren, 2013, p. 134).

Lejos de ti tu presencia
me invita a seguir amando
mi soledad —campo abierto
que me ha sido siempre amargo—.

Tales paradojas y antítesis tiñen la colección; de ahí que haya un “Discurso de la pena alegre” en el que las hortensias que adornan el cabello de la amada se comparan con las manos del amante que, al abrirse (¿para asirla?), despliegan la pena:

Como ellas, mis manos trémulas
despliegan su azul tristeza
y encarcelan mi alegría
los rosales de tu pena.

La tensión de ánimos opuestos (tal el *odi et amo* de Catulo) es un elemento de la poesía lírica desde sus albores (Snell, 1972, pp. 186-187), solo que en los símbolos de Peña los polos no se alternan simplemente, se funden. En “Discurso de los amantes que vuelven” los enamorados se encuentran, pero solo perciben el aire y sus cabellos son un fuego que los unifica y a la vez los consume en oscuridad:

Vienen a beber el aire
que nace de sus cabellos
—hoguera de sangre negra
que sus almas envolviera—.

En este “Discurso de los afortunados”, la buena ventura de los enamorados que están juntos es ocasión para presagiar “las horas / que habrán de serles saudades”. No se trata de emociones encontradas: en estos versos el sujeto descubre que el amor es irónico, que la dicha implica desdicha (la cual es, al parecer, el estado definitivo).³⁵ Y pese ello, su búsqueda de la unión es irrecusable, y aprende a saborearla incluso en el dolor:

35 El de los vaivenes del amor es un tópico antiquísimo que puede ya hallarse en Propertio, Petrarca y los poetas españoles auriseculares.

cuando más honda es la pena
que nos une y nos separa
algo me queda en los labios,
pero sé que no es su alma.

En *Romancero de las sierras* (1938-1939), Ricardo Peña se toma más licencias sobre el romance: hay textos titulados así que combinan cuartetos octosílabos con otras estrofas (como a veces hace Alberti); y otras “canciones” siguen las libertades del romance de *Discurso*.³⁶ En general, esta *plaque* prolonga la línea lírica de la anterior, con temas amorosos (aunque también familiares), y la consabida ambivalencia sentimental. La “Canción del clavel y la luna” deja abierta la duda de si el matrimonio entre ambos sea para gozo o pena. En la “Canción del alfiler de oro”, el bello canto del pecho de la amada convoca el recuerdo de lo irrecuperable y de los límites de la voluntad: la voz del niño perdido que Dios “quería para estrellita del alba”.³⁷ Y en “Romance de la sangre”, pese a que la gracia divina signa a la amada, el encuentro desemboca en incertidumbre y soledad:

Yo soy quien pongo en tus sueños
el resplandor de mi alma.
Yo soy quien siente en la noche
la soledad de tus lágrimas.

La soledad de tu cuerpo
va despertando en mi noche,
frente al temblor de una estrella
que nace de no sé dónde.

La particularidad del conjunto está en los poemas que Peña compone convencido de que la *pureza lírica* también se alcanza en la contemplación del campo peruano, con versos que trascienden la descripción (aun si describen). Por ejemplo, en “Romance

36 El escritor usa el romance en sus piezas teatrales. Entre 1934 y 1939 compuso canciones y romances sueltos que envió a publicaciones periódicas (Peña Barrenechea, 2005b, pp. 304-305).

37 En “Romance de la madrugada” vuelve a aparecer el niño que existe solo en sueños y alegra la vida de la mujer, hasta que despierta sola.

del jardín lejano” no solo hay una metaforización de los componentes del campo de Junín (“la luna ha sembrado / cándidamente los valles”),³⁸ sino que se trata de un espacio onírico, cuya entidad vívida radica solo en la urgencia del recuerdo y la nostalgia por la hermana:

Cuando oigo una voz distante;
cuando a espacio en los alcores
pasea Dios con mi hermana
enfermita entre las flores.

Por las sierras de Junín.

Soñando en mi jaca blanca
mírolos con qué donaire.
Los dos ya arriba en el anca.
Plumitas de azar al aire.

En “Romance de Quipachacha” el yo centra su interés en la “azucena dorada” que simboliza la coexistencia de esperanza y temor, plenitud y ausencia, que el hombre habrá de aceptar por la maravilla de la flor:

Como la voz de una estrella
que va apagando la tarde;
como revive el silencio
después que todo naufraga.

Como la noche que muere
en cada flor, bajo el agua,
tú sola te vas cerrando
en las colinas de mi alma.

Y ya en un poema como “Romance del desierto” la referencia geográfica es irreconocible, el detalle espacial es únicamente figuración de una crisis espiritual.³⁹ El desierto simboliza un aislamiento

38 En esto no puede desestimarse la lección de *Soledades y Campos de Castilla* de Antonio Machado.

39 Opina Sologuren de este *Romancero*: “[...] el paisaje va adelgazándose en atmósfera sutil y níveas voces. Aparte de uno que otro elemento pintoresco solo trasunta el suceso personal y cálidamente sentido” (Eielson, Salazar Bondy y Sologuren, 2013, p. 135).

tal que la voz aparece vaciada del resto del ser y de su vínculo natural con Dios:

¿Qué voy a hacer hoy, Señor,
lejos de mí, en que todo
—la misma luz de tu rostro—
entre mis manos se ha roto?

La sensibilidad del paisaje de Ricardo Peña data de inicios de los 20: se ve en las fantasías costeras de *La torre del mar y la biguerita*, de cuando vivía en los balnearios. Su perspectiva estética a este respecto fue afinándose con el afianzamiento de la poesía indigenista, cuyo fin interpretativo y vindicativo explicó Mariátegui en 1928. Ya se mencionó que el poeta consideraba que había contribuido al desarrollo del tema del paisaje serrano, al igual que lo hacía el indigenismo; incluso cita una carta de Gamaliel Churata que califica uno de sus poemas como “típico de lo peruano en lírica” y dirigido por un “imperativo de lo telúrico” (1932b, p. 15).⁴⁰ Con todo, Peña resaltó que, mientras los poetas indigenistas (desde una mirada exógena) *interpretan* el sentir del indio (1936, p. 17), en algunas obras su conciencia *casi se confunde* con la del indio, su tristeza y su adhesión a la tierra (2005a, p. 21). Según Xavier Abril, es en *Romancero de las sierras* que el poeta siente, “de manera solidaria, social”, la soledad del hombre y del campo, y “la miseria de los pueblos casi deshabitados” (1941, p. 179);⁴¹ si bien la aserción amerita matices: en el libro prevalecen el amor y el asunto personal.⁴² La visión delicada y emotiva de la naturaleza en este *Romancero* puede entenderse como un intento de perfeccionar la expresión de lo terrígena, una alternativa al indigenismo. A saber, Peña defendía que lo estético

40 Es el poema “Afiches”, sobre los campos de Junín, publicado en *Boletín Titikaka* en enero de 1929 (n.º XXVI). Ricardo Peña participó con poemas en dos números más de esa revista.

41 Peña reconoce que al espíritu del indio lo caracteriza “su sentido de la soledad y de abandono” (1936, p. 17). Los versos que mejor condicen el juicio de Abril son los de “Romance del Buen Pastor” y “Romance de la Ermita”.

42 Xammar era de la misma posición, como señala Peña en el ensayo citado. En la década de 1930 Xammar publicó poemas (romances entre ellos) de tema serrano, que conformarían *Wayno* (1937).

no debía supeditarse a la protesta de clase, que era inherente a dicha vanguardia; y criticó el prosaísmo de ciertos versos indigenistas (1936, p. 17).⁴³

Peña empezó el *Cántico lineal* en 1935, y lo siguió escribiendo y corrigiendo hasta poco antes de su muerte. Aunque no le dio una edición definitiva, la crítica lo tiene como uno de sus títulos mejores. Alfonso Reyes observa en él un “dolor de acero, que se siente pero se apetece; una espada intachable” (citado en Peña Barrenechea, 1943, p. 5); Sologuren, que el autor “apuró [...] el límite claro y quemante de angustia de su íntimo tejido”, donde la voz se agita tras la forma “vedada e inasible” de aquello que ama y que no sabe si volverá (Eielson, Salazar Bondy y Sologuren, 2013, pp. 136-137). Como se adelantó, Peña escribió movido por la muerte de la madre, tal cual resalta el epígrafe: “A mi madre, abrazada a la tierra”; asimismo, dedica un poema (y quizá dos) a una supuesta hermana fallecida que no se ha identificado, pero que aparece en otros textos.⁴⁴ Son los de *Cántico lineal* poemas elegiacos donde el lamento adopta un tono de intimidad muy particular, con gestos de ternura e instantes de fuga pasional, sin diluir el grado justo de gravedad dado por las visiones magníficas y un estilo proclive a la rotundidad, para los cuales el autor recurre a endecasílabos y alejandrinos, versos mayoritarios en esta serie.

La gravedad se desprende del asunto mismo: no es un discurso del simple extrañar, sino que la desaparición del ser querido desconcierta al sujeto respecto de su destino y su lugar en el mundo. El primer poema (que parece aludir a un alumbramiento) redefine la vida como consustancial al dolor (de cuerpo y ánimo) y la soledad, dando el tenor afectivo de la serie:

43 Esta observación, acompañada de otros elogios, la hace sobre *El Kollao* (1934) de Alejandro Peralta: “En cambio, Peralta cae o se inclina al prosaísmo. No tiene la pureza lírica —o la ha perdido— que alumbran sus libros anteriores”.

44 Véase la nota al poema “En el jardín del cielo está tu nombre” de *Lucimiento y desvelo*.

Nació la tierra enferma.
Nació la luna con la sal del sueño.
Llovió el asombro de mis ojos.
Con el dolor la vida se filtraba.
Enloquecida ya entre mis manos.

Sola, sola, tan sólo sola.

En otros casos, el enunciante se encuentra a la deriva: “¿Por qué camino retrocedo? / Quisiera volver contigo a tierra oculta [...]”. O lo sorprende la fugacidad de la vida: “Recién nacidos, con los cabellos grises, / desolados, las manos atónitas, perdidas”. Sucede que al perder a la otra persona el enunciante ha perdido algo de sí; pues, como plantea, su vínculo con esa “gemela íntima” llega a la identidad: “Tu rostro, el mío ya desvanecidos. / Tu rostro, el mío ya entremezclados”. Y confunden sus percepciones: “Hoy cantas con mis labios. / Hoy cantas con la angustia de mis cabellos pálidos”; “Yo voy a ver contigo / la sombra abandonada de tu cuerpo”. Por otro lado, en el desamparo se vislumbra una esperanza en la promesa cristiana de que el alma es indestructible y que algo superior espera tras el valle de lágrimas: “Cuán lenta vas —oh, escalas—. / Cuán lentamente subes de la mano de Dios”. Una esperanza segura, aunque misteriosa su consecución para los vivos, y causante de otro tipo de inquietud:⁴⁵

Un círculo invisible que se abre y un cielo
de flores que se cierran en tus manos.
Oh, ángel, oh, angustia, oh, muerte, oh, vida.

Tu alma va esparciendo silenciosa allá arriba
el eco doloroso de tus cabellos blancos.

Yo te miro en el rostro de los niños enfermos,
te siento en el perfume de las noches que asoman
detrás de cada lámpara sus máscaras de sombra.

Luciente, como el aro de una luna de oro entre mis manos.
Exhausta, como un copo de lágrimas al aire.

45 Este Dios que es entidad agente y guarda secretos al hombre se halla en *Discurso de los amantes que vuelven, Eco de la luz y Romancero de las sierras*.

Entonces, al igual que otras elegías importantes, *Cántico lineal* deviene por momentos indagación y meditación sobre la incógnita del más allá:⁴⁶ “¿Cuándo dijo la fuente que volvías? / ¿Cuándo la flor habló que moriríamos?”.

Cuenta el escritor que en el periodo de elaboración de *Cántico lineal* la presencia de su madre fue muy patente (2005a, p. 26). En los versos, ese vínculo que el sujeto siente como identificación lo impulsa a apelar con gran avidez al ser ausente. Además del uso extendido del apóstrofe, en siete de los veintiséis poemas le dirige preguntas que ocupan gran parte del texto, o una posición axial:

La piel azul de tu sonrisa, el fuego
de cada estrella, de cada flor dorada.

Emerge el canto de tu cabellera.
Emerge el sueño y la voz perdida.

[...] Mas, ¿cómo habría de morir lo que nevó tu sombra,
lo que calló la angustia de tu muerte?

El silencio de las nulas respuestas se acrecienta mientras mayor es la urgencia de lo inquirido: “¿Adónde estás ahora? ¿Adónde, adónde...?”. De hecho, el último poema cierra en interrogante: “¿Quemándote los ojos todavía? / ¿Extasiada del fuego de Dios?”. En sintonía, hay una especial sensibilidad de lo corporal en tanto que ámbito en el que amor y constatación del perecimiento convergen (Eielson, Salazar Bondy y Sologuren, 2013, p. 136). Se propagan las menciones al rostro, el cabello, las manos, que pretenden prolongar la experiencia concreta de lo desaparecido: “Tu rostro en cada hora, tu rostro en cada olvido”; y, sin embargo, ese cuerpo es también penetrado por el dolor: “Aquella voz tan leve / donde la pena tu sonrisa abre, / y es aquí el dolor lo único cierto”. *Cántico lineal* se diferencia en esto de los seres apenas palpables de *Discurso*, porque no dialoga con las elucubraciones

⁴⁶ Carrillo opina que en estos poemas hay una actitud de evasión ante la necesidad de comprender la verdad de la muerte (1947, pp. 37-38). En realidad, se aprecia a un yo lírico que intenta procesar esa verdad.

del recuerdo o el sueño, sino con un alma que mora, distante, una dimensión ulterior.

Además de la fe, el fundamento de la prolongación del ser es la idea, atribuida a Heráclito, de que la materia cambia de modo indetenible, por lo que uno en otro se transforman tierra, fuego, aire y agua.⁴⁷ Este mito es en Peña una vía para intuir la instancia supraterránea del alma en términos del más acá. La serie está atravesada de menciones de esos elementos,⁴⁸ excepto de la tierra, ya que está presupuesta en lo que fuera el cuerpo (hecho de barro, de acuerdo con el *Génesis*) que devendrá en los otros. En el poema final este presupuesto cosmogónico es explícito, pues se propone la mutación como posible estado de la difunta: “¿Adónde estás ahora? ¿Adónde, adónde...? / ¿En el aire, en el agua, entre las llamas?”. En otro poema, el yo lírico se expresa convencido:

No has muerto todavía.
Brillan tus ojos, tu cadáver arde.
Tu cabellera —espada que traspasa el aire—.

No has muerto todavía.
Brillan tus ojos, tu cadáver arde.
Traspasan mi cerebro fuego, grito, aire.⁴⁹

Es interesante observar en este ejemplo una concurrencia con el planteamiento de Heráclito: la tierra (el “cadáver”) se transforma en fuego (ojos que “brillan” y cuerpo que “arde”). Con todo, mientras el filósofo da primacía al fuego, *Cántico lineal* Peña se la da al agua,⁵⁰ pues en ella convergen las lágrimas del sujeto y la refiguración de la interlocutora:

47 La fuente es este fragmento atribuido a Heráclito: “vive el fuego la muerte de la tierra y vive el aire la muerte del fuego; el agua vive la muerte del aire; la tierra, la del agua” (2009, p. 79).

48 Se los nombra de forma directa o bien por medio de otros fenómenos: viento, hoguera, llamas, ardor; río, lágrima, mar.

49 Otro ejemplo: “Pienso que todo lo que tú trajiste no ha muerto todavía. / Está en la flor del aire. Está en la flor del fuego”.

50 En los otros conjuntos es el aire el elemento que prevalece en cantidad e importancia.

Hermana, hermana, hermana.
Destila el aire aquí tu blanco pecho.
Lo oculta y lo acaricia el agua,
el agua entristecida de mis ojos, lejos.

En un punto el yo poético, sobre ese principio de mutación, puede presentir a la madre en la naturaleza: “Y qué inocencia la de esa flor que juega / luciente en tus cabellos. / La de esa flor que tiene tus ojos pensativos”.

Aunque *Lucimiento y desvelo* carece de datación, parece haber sido escrito en 1935.⁵¹ Tres poemas forman parte de la pieza *Bandolero Niño* de ese año (Silva-Santisteban en Peña Barrenechea, 2005b, p. 303); otro poema se repite en *Cántico lineal*, serie con la que presenta concomitancias como la dinámica de los elementos, los endecasílabos y alejandrinos, la segunda persona inalcanzable, etc. No obstante, el tenor de *Lucimiento y desvelo* es otro: fluye una pasión amorosa, a veces violenta, en la que el cuerpo es proyección de sus posibilidades e imposibles.⁵² En función de esto, el conjunto tiene cierta unidad, si bien de otros detalles textuales puede inferirse que no tuvo una versión culminada. El anhelo apesadumbrado que trasunta *Discurso de los amantes que vuelven* recibe aquí una modulación sensual y de mayor ímpetu.⁵³ Esos romances de deseo y soledad escritos en Río de Janeiro tuvieron la inspiración de la lejanía del hogar, mientras que los textos de esta colección debieron surgir del afán de dar un nuevo desarrollo a tales temas. De ahí que los poemas traten de una ficticia amada muerta, y que experimenten, además de con el romance, con el soneto, los pareados blancos, las series de alejandrinos. Con su erotismo decoroso y atravesado de implicancias cósmicas, *Lucimiento y desvelo* aventaja en calidad a otros títulos de Ricardo Peña abocados a tales asuntos.

51 Este conjunto no debe confundirse con otro que lleva el mismo nombre, pero cuyo manuscrito está fechado en 1933.

52 Excepto por el soneto dedicado a la hermana: “En el jardín del cielo está tu nombre”.

53 En contraste con ese y los otros títulos de estos años, el estilo de algunos poemas de *Lucimiento y desvelo* es proclive a la amplificación, con construcciones más extensas, de enumeraciones y esquemas paralelísticos.

El enamorado es capaz de purificar su materia hasta lo elemental en aras de compenetrarse con la amada fallecida con la que dialoga, y quiere aprehender así los límites de la existencia:

Yo soy el fuego oscuro que penetra
tu bosque de alas y esmaltados peces.
Yo soy la clara sombra proyectada
sobre tu sombra de silencio y muerte.

Soy la tierra que abraza tus rodillas,
la exaltación de tu garganta en llamas.
Oigo cantar, por dentro, el agua de oro
que corre entre los árboles; los pétalos
del aire en espesura; el murmullo
de hogueras en un mar, raudo de miedos.

El cuerpo de ella se ha reconfigurado en una dimanación de vida varia y rebosante, donde canta la armonía universal y el enun-
ciante vislumbra su propio corazón:

¿Tu alto pecho helado, tu cuerpo, abierta planta
de animales nocturnos,
cual resplandor de humo,
cual corazón del alba y que descubre un pecho
dulcísimo en mi sombra?

Ese paradójico principio vital se inserta en la dicotomía que esta-
tuye la imaginación de *Lucimiento y desvelo*. Por un lado, ella es
entidad luminosa y diurna que despierta los sentidos y las flores:
“Las flores de la noche se entreabren / con sólo aproximarse tu
hermosura”. En el paradigma contrario, el yo lírico yace en la oscu-
ridad y el silencio de la noche,⁵⁴ desde donde la piensa incansable:

Herida en su tristeza, el alma vuela
buscando la apariencia de otra fuente.
El silbo de la luz, la luz que anhela
para la oscura noche en que se miente.

54 Esta dicotomía estructura otros niveles del estilo de la serie. Así, normalmente, en los versos que describen a la amada, el enunciado es de construcción más sencilla y el ánimo sosegado; en los que el deseo del enunciante se expresa directo, el enunciado es acumulativo y agitada la voz. Véase el contraste entre “Aquella flor de luz inmarcesible” y “¿Qué nueva luz, qué voz en mi silencio ondula?”.

Y su sola imagen anula, por un instante, la sombra: “Venid a ver las flores que ella vierte / pisando de la sombra la espesura”. Sin embargo, la ciclicidad día-noche supone que la dicha será siempre un evento inestable cuya luz presagia también el dolor: “[...] como la brisa en el alba / que enlaza dos ramas vivas / a un mismo tronco de lágrimas”.

Tampoco se dispone de una fecha para *Eco de la luz*, que también quedó inédito. Según Xammar, es de los últimos títulos que compuso (1943, p. 99), y el autor lo menciona en el recuento de su obra de agosto de 1938 (2005a, p. 22). Sus textos continúan la nota de nostalgia, si bien la figura femenina es menos precisa aquí. No se especifica que sea la madre, la amada o la hermana (y bien puede ser la conjunción):

Su voz tan leve,
tan lejana.

Su voz
que alumbraba mi cuerpo
y me anillaba el ojo
como un pájaro negro.

La mujer es símbolo de una dicha extinta que daba sentido a la materia, tema central del conjunto. Si en el pasado el sujeto percibía a plenitud,⁵⁵ la actual ausencia de la mujer es vacío de percepciones:

Suena la voz de Dios en esta hora
que dilata el silencio de tu voz.

Gozoso me arrancarías de los ojos
una lágrima
para cubrir tu desnudez.

El mar, que aquí tiende a mezclarse con la fémmina, es el otro gran símbolo de esa razón de ser. En los estímulos marinos, el yo constataba su existencia:

55 Quepa citar estos versos: “Abría el ojo lívido / como un aro de niebla. // Acariciaba atónito / los frutos y las penas”.

[...] el mar —lebril de espuma—
se enroscaba en mi pecho
salpicando de angustia
mis cabellos.

Las algas transparentes
bajo el agua arrastraban
sus músicas vivientes.

Y es el mar siempre un pretérito, ya que la nostalgia, que en *Cántico lineal* es elegía por lo general, en *Eco de la luz* es recuerdo.

En tal diferencia estriba el sentido del título: las palabras son ecos de una alegría anterior, de cuya luz quisieran (y por momentos consiguen) recuperar algún chispazo. La metáfora del eco remite al estilo de este conjunto en el que Peña alcanza un nuevo grado de concisión. Además del número reducido de versos por poema, predominan los metros breves; campean los heptasílabos, acompañados de tetrasílabos y trisílabos, en una versificación fluctuante que (a mi ver) resulta de la disgregación de los endecasílabos y alejandrinos a los que entonces se adecuaba el oído del autor:

Oh, espíritu; oh, niebla.

Mi cuerpo —vivo, ausente—
sorbido por el mundo
sencillo
de las flores.

Tan ágil,
tan alegre
cuando resbala el día
por los ojos.

Tan cansado
de las celestes dunas.⁵⁶

56 Nótese que algunos versos se forman del encabalgamiento de frases que, completas, forman endecasílabos: *Tan cansado de las celestes dunas*.

Esa disgregación de los metros, en ecos de una armonía añorada, corresponde a la composición de varios textos del conjunto donde el recuerdo se constituye de breves imágenes atomizadas, frases simples de ilación esbozada apenas. Por ejemplo, a este poema subyace el cuadro del amanecer al lado de la amada, pero sus elementos están independizados, pretendiendo asociaciones nuevas:

Descubría en voz baja
los paños de la noche.

El alba
como un niño desnudo aparecía.

La redondez del canto.

Llenaba sólo ella el cielo,
el mar, desnuda.

Por sus estrategias sólidas propias de un estilo acabado,⁵⁷ la concisión de *Eco de la luz* permite sospechar que este fuera un proyecto posterior a *Lucimiento y desvelo* y a la mayoría de los poemas de *Cántico lineal*.⁵⁸

Como se vio, en este tramo de la producción de Peña sigue vigente la idea, representativa de la cosmovisión onírica del surrealismo (Cabrejo, 2023, pp. 38-42), de que la materia (en especial el cuerpo) existe solo en transformación constante, idea que se exagera en *Eclipse de una tarde gongorina*.⁵⁹ No obstante, el plano onírico ya no se encarna jocundo como en *Eclipse*,⁶⁰ ahora el sueño es un ámbito más difícil para el sujeto que lo anhela: “Mis sueños, ¡qué delirio! / Velados por la niebla estelar” (*Eco de la luz*). Lo que en dicho libro de 1932 fue profusión del inconsciente

57 Es una concisión más compleja que la de *El alba en los ojos* (1926), donde el poema se reduce a una analogía ingeniosa.

58 El estilo es en parte semejante al del conjunto *Lucimiento y desvelo* de 1933.

59 Por ejemplo, véanse estos versos: “Barco con pies de paloma. / Rizo verde y pie de almendra / el sol desnuda la toma” (2005a, p. 258).

60 Son ilustrativos estos versos de *Eclipse*: “Niña de Holanda vaporosa. Rodaja ayer de un claro sueño / hoy carne y pies de mariposa” (2005a, p. 255).

puro, animada por un impulso erótico, en estos poemas de tristeza meditada, se apacigua y perfila. Por un lado, surge una predilección por los símiles sencillos y (en menor medida) las metáforas impuras de verbo *ser*.⁶¹

Es tu cuerpo un árbol de flores.
Un árbol de pálidas lunas.
Es un huerto de torres lejanas
que encerrara un silencio más puro.

Como una placita de nieve
donde suenan campanas doradas.

Peña hace de esos esquemas figurativos el axis estructural del poema, ya para plantear una analogía germinal, ya para proyectar paralelismos sintácticos y semánticos, a los cuales se había vuelto más proclive su estilo en general; conque organiza su fantasía.

Por otra parte, la imaginación de estos textos privilegia lo esencial y estético *per se*: agua, luna, mar, lágrimas, cielo, nubes, blancura, albas. Son motivos de raigambre romántica que el autor ya había frecuentado en *Floración*. De hecho, el motivo de la flor, con diversas apariencias, es el principal en esta nueva etapa:

Dos enamorados lucen
el cielo de la mañana.

Dos enamorados pálidos
de tanto verse las caras
con esa melancolía
de las hortensias serranas. (*Discurso...*)

Oigo cantar, por dentro, el agua de oro
que corre entre los árboles; los pétalos
del aire en espesura; el murmullo
de hogueras en un mar, raudo de miedos.
Oigo cantar las flores, y mis labios
respiran el perfume de sus alas
enlazadas al silbo de tu muerte. (*Lucimiento y desvelo*)

61 La excepción es *Discurso*, que tiene contados símiles. En *Eclipse* casi no se encuentran estas formas figurativas; son más frecuentes la metáfora verbal y la superposición.

¿Qué nuevo arroyo de sangre
abre sus márgenes breves,
donde tu pie, lirio grande,
hundió sus alas de nieve? (*Lucimiento y desvelo*)

Mi sueño blanco era
un pétalo finísimo. (*Eco de la luz*)

No hay azucena más blanca
ni más cargada de ausencia
que tú —azucena dorada
del campo de Quipachacha—. (*Romancero...*)

Oh, niña ya sin voz.

Oscura flor dormida en el jardín del alba. (*Cántico lineal*)

Suele ser metáfora de la mujer y de los sueños, porque todavía es emblema de belleza. Pero ya no es el objeto tópico de primor; el poeta, enfocado en su pronta e inevitable marchitez, apela a la polivalencia. Esta flor es delicia de los sentidos a la vez que constatación del cadáver, evocación consoladora y ausencia angustiante; incluso la blancura, que antaño fuera de sus más altas cualidades,⁶² ahora remite a la anulación de lo visual y al silencio. Simboliza así una belleza absoluta, omnipresente.

El poeta se distanció del ensueño idealizador de sus primeros versos en esa noción renovada donde la belleza es un entendimiento de la realidad en todas sus condiciones, y no un medio de eludir, en finezas declamatorias, sus aristas menos gratas. Y es que esta última búsqueda de la *pureza* de Ricardo Peña Barrenechea no responde a una nostalgia por concepciones poéticas trasnochadas, cuando sí a la urgencia de aceptar y expresar la compleja verdad de la vida, los anhelos y el amor, en tanto que experiencia personal.

62 Tómense de ejemplo del poema "Medallón" de 1917: "¡En sus manos un lirio más blanco que la nieve / pone el perfume cándido de su corola breve..." (2005a, p. 34).

3. Envío

La poesía de Ricardo Peña Barrenechea fue “única en el momento de su desarrollo en nuestra tradición poética contemporánea” (Silva-Santisteban, 2020, p. 415). Es un poeta que supo revalorar una lírica intimista, de sentimientos ávidos de hermosura, misterio y trascendencia material, valores que habían sido desestimados con la aparición del objetivismo de las vanguardias. Para ello, con una perspectiva abierta, aunó la tradición literaria a las sucesivas vertientes de la modernidad poética, del Romanticismo a la vanguardia, calibrando esos aportes según sus necesidades expresivas, en aras de forjar un lenguaje innovador por personal.

Con un impulso de creación irrenunciable, Peña dejó una obra multifacética que reporta una constante renovación de estilo y enfoque. No obstante el mencionado intimismo, tal variedad solo es posible para un autor consciente de que la escritura es un acto en el que el individuo se inscribe en un proceso humano superior. Aun cuando el poema le fuera sugerido por la circunstancia familiar, creó atento al momento formativo de la literatura nacional que le correspondió, y reflexionó sobre el asunto. Entendió que la poesía peruana requería una expresión nueva que restituyera la *pureza* poética (es decir, la subjetividad con miras a lo bello), que se mantuviera cosmopolita, pero que fuese capaz de representar lo autóctono.

Entonces, Ricardo Peña Barrenechea optó por continuar algunas de las líneas de la modernidad poética española, que afianzó el lirismo con la irracionalidad del simbolismo y las vanguardias, en un momento en el que la crítica veía que el futuro de la literatura nacional se apartaba de la peninsular. No solo hubo de adaptar genuinamente y hasta perfilar los instrumentos de la lírica española (como el romance), sino que dio forma sugestiva al espacio y las circunstancias del Perú. Si bien este autor, que publicó pocos libros, no fue de los que dejan escuela, la demostración del fructífero nexo con la literatura española y la apertura a la renovación expresiva se estatuyeron en paradigmas para los poetas de los años 40 y 50.

Bibliografía

Abril, Xavier (1941). Presencia y ausencia de Ricardo Peña Barrenechea. *Revista de las Indias*, (34), 177-181.

Cabrejo, José Carlos (2023). *Cuerpo y surrealismo*. Universidad de Lima.

Carbajal, Luis de (1934). Ricardo Peña el poeta de las transformaciones. *Social*, (83), 9.

Carrillo, Francisco (1947). *Ricardo Peña Barrenechea* [Tesis de bachiller no publicada]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Cernuda, Luis (2002). *Prosa I* (Derek Harris y Luis Maristany, Eds.). Siruela.

Eielson, Jorge, Salazar Bondy, Sebastián y Sologuren, Javier (2013). *La poesía contemporánea del Perú* (Inmaculada Lergo, Ed.). Biblioteca Abraham Valdelomar. (1946)

Gómez de la Serna, Ramón (1962). *Total de greguerías*. Aguilar.

González Vigil, Ricardo (1991). *El Perú es todas las sangres*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

González Vigil, Ricardo (1997). Ricardo Peña y la realización estética. *Palabra en Libertad*, (1), 24-28.

Heráclito (2009). *Heráclito: fragmentos e interpretaciones*. Árdora.

Ísola de Lavalle, Alberto (2018). *El teatro poético de Valdelomar, Peña Barrenechea y Ríos* [Tesis de magíster no publicada]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Jiménez Borja, José (9 de setiembre de 1934). *Discurso de los amantes que vuelven*. *Suplemento dominical de La Prensa*, 17.

Josephs, Allen y Caballero, Juan (1982). Introducción. En Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*. *Romancero gitano* (pp. 13-122). Cátedra.

Mayoral, Marina (1982). Esquemas estructurales en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer. En Juan Haro Sabater *et al.* (Eds.), *Instituto de Bachillerato Cervantes. Miscelánea en su cincuentenario (1931-1981)* (pp. 527-539). Ministerio de Educación y Ciencia.

Monguió, Luis (1954). *La poesía posmodernista del Perú*. Universidad de California.

Núñez, Estuardo (1938). *Panorama de la poesía peruana actual*. Editorial Antena.

Peña Barrenechea, Ricardo (1932a). Realización y sentido cultural del arte. *Social*, (40), 6 y 36.

Peña Barrenechea, Ricardo (1932b). Realización y sentido cultural del arte. *Social*, (42), 14-15.

Peña Barrenechea, Ricardo (1932c). Realización y sentido cultural del arte. *Social*, (43), 14 y 32.

Peña Barrenechea, Ricardo (1932d). Realización y sentido cultural del arte. *Social*, (44), 16 y 52.

Peña Barrenechea, Ricardo (1933). Realización y sentido cultural del arte. En *Social*, (45), 5 y 36.

Peña Barrenechea, Ricardo (1936). Realización y sentido cultural del arte. *Social*, (137), 9, 17 y 20.

Peña Barrenechea, Ricardo (1943). *Cántico lineal*. Ediciones de la revista *Signo*.

Peña Barrenechea, Ricardo (2005a). *Obra poética completa I*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Peña Barrenechea, Ricardo (2005b). *Obra poética completa II*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sánchez, Luis Alberto (1966). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú IV*. Ediciones Ediventas.

Silva-Santisteban, Ricardo (2020). *Escrito en el fuego*. Alastor Editores.

- Snell, Bruno (1972). *La estructura del lenguaje*. Gredos.
- Valéry, Paul (1990). *Teoría poética y estética*. Visor.
- Varallanos, José (1932). "Eclipse de don Luis de Góngora". En *Social*, n.º 35, 5 de agosto, pp. 4-5.
- Xammar, Luis Fabio (1939). Comentario a la materia de Ricardo Peña. En *Mercurio Peruano*, XXI(150), 312-329.
- Xammar, Luis Fabio (1941). Teatro de Ricardo Peña. 3, (9), 110-112.
- Xammar, Luis Fabio (1943). La poesía de Ricardo Peña. *Letras*, 9(24), 88-100.
- Zardoya, Concha (1974). *Poesía española del siglo XX*, t. III. Gredos.

ESTA EDICIÓN

Con esta *Poesía última* de Ricardo Peña Barrenechea se inaugura la colección Rimana que dirige el Centro de Estudios de la Poesía Peruana de la Universidad de Piura. Es un homenaje editorial cuyo germen se remonta a la exposición “Rescatando poetas peruanos I” del Centro Cultural de la Universidad de Piura, y que parece oportuno este 2024 en que se cumplen cien años del primer libro del escritor, *Floración*, y noventa de la publicación de *Discurso de los amantes que vuelven*. Es necesario este intento de difundir la obra de Peña, tanto por su relevancia para entender el panorama de la literatura peruana, como porque no se ha vuelto a publicar desde la *Obra poética completa* del 2005 (hoy difícil de hallar).

El volumen ofrece cinco conjuntos, lo mejor de la etapa conclusiva del autor: *Discurso de los amantes que vuelven*, *Lucimiento y desvelo*, *Eco de la luz*, *Romancero de las sierras* y *Cántico lineal*; y reproduce tres de sus pinturas que se incluyeron en el anejo de la revista 3 (n.º 2): *Autorretrato* (p. 4), *Figura del mar* (p. 74) y *China de Chachapoyas* (p. 92). No se recogen los otros poemas que quedaron dispersos en diarios y revistas.

Discurso y *Romancero* han sido transcritos de las ediciones príncipes. Los textos de *Lucimiento y desvelo*, *Eco de la luz* y *Cántico lineal* se basan en la edición de Javier Sologuren hecha con los manuscritos. Es probable que esos conjuntos no tuvieran una forma definitiva, y todo apunta a que Sologuren no recogió *Cántico lineal* completo: Carrillo indica que faltan el poema inicial y el epígrafe, el cual se restituye en la edición de Silva-Santisteban y en este libro. Se prefieren los cinco poemas de *Cántico lineal* publicados por 3, que son versiones remozadas

de las del manuscrito: “Se estaba allí callada...”, “Un círculo invisible...”, “La piel azul de tu sonrisa...”, “Tu rostro, el mío...” y “¿Adónde estás ahora?...”. Las diferencias con las versiones primitivas se consignan en las notas.

Se consultaron las transcripciones de la edición de Ricardo Silva-Santisteban. Su pauta fue útil para fijar *Cántico lineal*, ya que la edición de Sologuren tiene una caja estrecha para los versos largos, y no siempre es seguro si un verso termina o si ha pasado a la línea siguiente por falta de espacio; los casos dudosos se dirimen por la métrica. Se corrigen las erratas evidentes de los textos base y la ortografía fue regularizada siguiendo las normas actuales. Los poemas están acompañados de notas que contienen aclaraciones lingüísticas y referenciales, o presentan las variantes del testimonio base (cuando el texto fijado se aparta) y de otros testimonios. Las notas indican los números de los versos a los que se refieren, cuando no son comentarios al texto en general.

El editor

DISCURSO DE LOS AMANTES QUE VUELVEN
(1934)

Discurso de los amantes

Amante tímida y pálida
del bosque en la azul neblina;
despierta en la noche blanca,
dormida en la luz del día.

Fui yo quien bebí tus ojos
llenos de melancolía.
Fui yo quien entré en la noche
sorprendiendo tu alma niña.

Soñando lámparas graves
desnuda hacia el bosque ibas,
con los cabellos al aire
y la piel desvanecida.

En un arrenal de espejos
diste reposo a tus líneas.
Y yo te cerré los ojos
llenos de melancolía.

Del bosque la luz de sombras
te encuentra siempre dormida.
Sólo Dios sabe el secreto
de tu azul melancolía.

2: Hipérbaton: *en la neblina azul del bosque...*

17: Hipérbaton: *La luz del bosque de sombras...*

Discurso de la niña ausente

Damita mía que vienes
a despertar mi silencio.
Damita de un cielo blanco
rubia como un largo beso.

Naciste un día de júbilo
cuando el sol era una lámpara
que alumbrara mi camino
todo velado de lágrimas.

Durante siete veranos
te di mi alma enamorada;
y siete nieves te he amado
dándome tú tu alma blanca.

Siete primaveras de oro
deshojé sobre tus manos;
y siete lunas de otoño
me dieron tus ojos cándidos.

Siete serafines rojos
custodian tu seno pálido;
siete golondrinas rápidas
tus cabellos amasaron.

Damita de larga cola
toda vestida de ensueño,
entre tus tórtolas manos
se abre la flor del silencio.

Lejos de ti tu presencia
me invita a seguir amando
mi soledad —campo abierto
que me ha sido siempre amargo—.

9: La *damita* es figura de la hija del autor, Carmela Peña, quien tenía siete años hacia fines de 1933, cuando se empezó a escribir *Discurso de los amantes que vuelven*.

23: *tórtolas manos*: Adjetivación del sustantivo *tórtolas*, que funciona como metáfora de *manos*.

Discurso de los afortunados

Colinas de Teresópolis.
Campiñas de niebla y grana.
Dos enamorados lucen
el cielo de la mañana.

Dos enamorados pálidos
de tanto verse las caras
con esa melancolía
de las hortensias serranas.

Allí en un rincón del alma
se están jugando las lágrimas,
los suspiros agridulces
y la suerte interpolada.

Se están midiendo los ríos
que bajan de las montañas
donde navegan las horas
que habrán de serles saudades.

Ganando el misterio blanco
de las nubes que derraman
sobre sus cabezas de oro
las desdichas de mañana.

Buscando la flor del aire
que muerde las cruces altas
—el viento que dentro corre
como un vendaval en llamas—.

El dolor que el cielo empina
para gozarse en el agua
—el rayo de mar de sangre
que placea cuerpo y alma—.

Atentos sólo al silencio
que empieza a ser sombra amarga,
mientras Dios pasea un dedo
por la villa enamorada.

1: *Teresópolis*: Municipio de la sierra del estado de Río de Janeiro, cuya geografía montañosa es propicia para el crecimiento de la hortensia (mencionada en el v. 8).

10: *jugando*: Aféresis de *enjugando*.

Discurso de la pena alegre

Cachorra de claros cielos
y la piel de los naranjos
con los cabellos cubiertos
de hortensias de Teresópolis.

Como ellas, mis manos trémulas
despliegan su azul tristeza
y encarcelan mi alegría
los rosales de tu pena.

Quisiera ser para ti
árbol que te dé sus nidos,
río que te dé sus cánticos,
cielo que te ofrezca un signo.

Quisiera que el campo nuevo
donde se engañe tu aliento
fuese hoy como el diamante
que alumbra mi pensamiento.

Hoy tengo la suerte hecha
para el rosal de tu cuerpo
y sentir el aire pálido
de tus cabellos loreños.

Para gozar con tus lágrimas,
para soñar con tus penas.
Hoy soy la nube que siente
tu colina insatisfecha.

4: La hortensia suele crecer en la geografía montañosa de Teresópolis, municipio serrano de Río de Janeiro.

20: *loreños*: Posible neologismo formado del adjetivo portugués *louro* que significa ‘rubio’ cuando se dice del cabello. En “Discurso de la niña ausente” la damita es “rubia como un largo beso”.

Discurso de los amantes que vuelven

En estas playas lejanas
donde Dios sólo pasea
vienen también los amantes
a deshojar sus tristezas.

Vienen a beber el aire
que nace de sus cabellos
—hoguera de sangre negra
que sus almas envolviera—.

Vienen a oír el silencio
que arranca de cada pena
—soledad que el cielo abre
sangrando las propias venas—.

Es mucho lo que la vida
dejó de ensanche en sus quejas;
mucho el cansancio que corre
colmado sus pensamientos.

Ir por los campos de acierto
todos sembrados de hortensias;
y volver a asir la angustia
cuando los besa la tierra.

Poseer la mar deseada
toda de lirios cubierta;
y recoger nuevas sales,
nueva fruta y nueva menta.

Amantes de largas manos
que venís de cada pena,
dejad que Dios os comprenda
que sois sus blancas estrellas.

Discurso de la luna blanca

¡Luna blanca! ¡Luna blanca!
Nacida en el valle oscuro.
¡Sólo yo sé de tu vida
cual tú las penas del mundo!

Querría hoy saber la púrpura
de tus anhelos desnudos,
beberme el jugo de lágrimas
que resbalan por tus muslos.

Querría que el cielo abierto
adonde empinas los ojos
me dijera en cuáles labios
hallaste ancho reposo.

¡Qué pájaros disecaste!
¡Qué tierras te atormentaron!
¡Cuántas noches —luna blanca—
desnuda en la mar te hallaron!

5: *púrpura*: Con el sentido de 'sangre'.

13-15: Preguntas indirectas que complementan el verbo de la estrofa anterior:
Querría que el cielo abierto... me dijera...

Discurso de la sombra oculta

Noches azules que vienen
a aposentarse en mis brazos,
besándome —cuerpo y alma—
sus ojos tristes y claros.

Noches en que el mar Atlántico
es sólo un fantasma blanco,
y Dios se oculta en la sombra
sin que nos diga su cántico.

Cuando la niebla se enrosca
en las colinas del alma;
cuando la angustia es la única
luz que nunca se abaja,

cuando su cuerpo se abre
como un cristal en mis manos,
y miro cubrir sus ojos
el rosal de un cielo extraño;

cuando sus días se agiten
con la embriaguez de mis besos
y hallen largo silencio
mi razón y mi contento;

cuando más honda es la pena
que nos une y nos separa
algo me queda en los labios,
pero sé que no es su alma.

15-16: Hipérbaton: ... y miro el rosal de un cielo extraño cubrir sus ojos.

LUCIMIENTO Y DESVELO
(1935?)

Yo soy el fuego oscuro que penetra
tu bosque de alas y esmaltados peces.
Yo soy la clara sombra proyectada
sobre tu sombra de silencio y muerte.

Soy la tierra que abraza tus rodillas,
la exaltación de tu garganta en llamas.

Oigo cantar, por dentro, el agua de oro
que corre entre los árboles; los pétalos
del aire en espesura; el murmullo
de hogueras en un mar, raudo de miedos.
Oigo cantar las flores, y mis labios
respiran el perfume de sus alas
enlazadas al silbo de tu muerte.

10-11: Silva-Santisteban: *de hogueras en un mar, raudo de miedos. // Oigo cantar las flores y mis labios...*

En la edición de Silva-Santisteban, este texto es el segundo de la colección.

En *Bandolero Niño* (jornada IV, escena IV), estos versos corresponden a un diálogo entre Bandolero y María Nieve.

Las flores de la noche se entreabren
con sólo aproximarse tu hermosura.
Qué olor a jazmines en tu pecho.
Qué de manos abiertas en el aire.

Como tú los despiertas van mis ojos
perfilando montañas, ríos, valles.

Quisiera ser el aire que destruye
tu cabellera ardiente frente al alba.
El sueño de una noche, un copo de alas,
la transparente música del agua.

Quisiera ser aquello que acaricia
un instante no más tu carne pálida.

En la edición de Silva-Santisteban, este texto es el tercero de la colección.

En *Bandolero Niño* (jornada IV, escena IV), estos versos pertenecen a un diálogo entre el fantasma de Bandolero y María Nieve. Sin embargo, este poema corresponde a una sola voz (que equivaldría a la de Bandolero), por lo que Peña modifica el v. 8: en la pieza dramática, María Nieve dice *mi cabellera*, y aquí se cambia el posesivo de primera persona por el de segunda (*tu*).

Tu soledad y la mía ¿no viven hoy un mundo
de insospechadas flores, de recónditos cielos?
Tu cuerpo, sombra de agua,
¿no alienta un mundo nuevo?
¿Tu alto pecho helado, tu cuerpo, abierta planta
de animales nocturnos,
cual resplandor de humo,
cual corazón del alba y que descubre un pecho
dulcísimo en mi sombra?

Se acentúa el silencio y la angustia declina.

Una estela de cánticos se eleva y expresa
cómo es de leve y pálida tu alma matutina.

En la edición de Silva-Santisteban, este texto es el cuarto de la colección.

¿Qué sombra invisible es esa
donde tu rostro aparece,
abierta flor que en el aire
inmóvil está y se mueve?

¿Qué nuevo arroyo de sangre
abre sus márgenes breves,
donde tu pie, lirio grande,
hunde sus alas de nieve?

¿Dónde tu imagen se pierde
—niebla dispersa en mi frente—
y las venas de tus pechos
son más angustia que mieles?

¿Dónde tú y yo, sal de besos,
sorbemos la misma suerte:
tú, cual la sombra que nace,
yo, aquel arroyo que muere?

13: Silva-Santisteban: —*¿Dónde tú y yo, sal de besos*

En la edición de Silva-Santisteban, este texto es el primero de la colección. En *Bandolero Niño* (jornada IV, escena IV), estos versos dichos por Bandolero anteceden a los que corresponden a los poemas “Yo soy el fuego oscuro que penetra...” y “Las flores de la noche se entreabren...”.

Yo vi su rostro en el alba,
pequeña flor que de pronto
iluminara sus manos
y se cubriera de lágrimas.

Desnuda, libre de sombras,
como mis ojos la miran,
en esta noche en que el alma
busca su sombra perdida.

Libre de rostros y líneas,
manos y flores cansados
de mirar mares y mares
abiertamente logrados.

Desnuda, así, como el fuego,
como la brisa en el alba
que enlaza dos ramas vivas
a un mismo tronco de lágrimas.

El eco de un corazón helado
aunando el corazón de su garganta.
Oh, niña ya sin voz.
Oscura flor dormida en el jardín del alba.
Sus pies tímidos cúbrese de hogueras.
Su cuerpo se corona de trémulas angustias.
Su pecho acuna un niño con los ojos en lágrimas.

El poema “Oh, niña ya sin voz” de *Cántico lineal* es casi idéntico a este, excepto porque en aquel faltan los dos versos iniciales y los posesivos de los versos finales son de tercera persona. Prueba que la composición de *Lucimiento y desvelo* es contemporánea a la del *Cántico lineal* de 1935, y permite conjeturar que ambas quedaron sin una revisión final.

En una noche así —lluvia de flores—
¿quién no siente la gracia y la armonía
derramando los aires mil olores,
absorta en su propia melodía?

En una noche así, en que el silencio
no es más que un alma misma que se vierte,
la transparente sombra de los ángeles,
el beso de la luz sobre la muerte.

Estos cuartetos endecasílabos parecen ser parte de un soneto incompleto con innovación en las rimas; presentan solo un escenario nocturno al que le faltaría un suceso o conclusión. Otra señal de que, al parecer, *Lucimiento y desvelo* quedó sin terminar. Las rimas cruzadas (y no las clásicas abrazadas) se usan también en los cuartetos de los dos sonetos de esta colección (“En el jardín del cielo está tu nombre” y “Es un cristal tu cuerpo de hermosura”); y en el segundo cada cuarteto tiene su rima propia, como en este texto.

Venid a ver las flores que ella vierte
pisando de la sombra la espesura.

Venid a oír la brisa que derrama
el resplandor azul de sus pestañas.

El árbol solitario de su cuerpo
esparciendo en la noche mil donaires.

2: Hipérbaton: *pisando la espesura de la sombra*.

En el jardín del cielo está tu nombre
como el malva de luz de la mañana.
En el jardín del cielo, un ángel niño
jugando está con tu sonrisa, hermana.

Déjame que te llame, que me asombre
de verte aquí con tu delirio grana.
Blanco, como la luna de tu nombre,
como el marfil de luz de la mañana.

Oh, dulce niña, que del cielo vienes
a escrutar el dolor de tus hermanos,
y te deshojas en rosal y nieves,

en manantial de música divina.
Celeste coro de ángeles enanos
en torno de tu alma matutina.

3-4: La hermana muerta es la figura central del segundo poema de *Cántico lineal* y en el “Romance del jardín lejano” (*Romancero de las sierras*) hay una hermana “enfermita entre las flores”. Por otro lado, el motivo de la mujer y el niño angelical reaparece en esta colección (“El eco de un corazón helado”), en *Cántico lineal* (“Oh, niña ya sin voz”) y en *Romancero de las sierras* (“Canción del alfiler de oro” y “Romance de la madrugada”); en tres de los casos, el niño habita el pecho de la mujer.

No sé qué dulzura vierte
tu soledad. Hay un eco
de rosas que nunca tuve
junto al rumor de tu pecho.

Es como el canto de un pájaro
que se recoge y en su vuelo
va despertando en el aire
lirios, cristales, luceros.

Sigo escuchando en tu pecho
no sé qué voz. Hoy el viento
es como un ángel que pasa
con los labios entreabiertos.

Es un cristal tu cuerpo y su hermosura
en soledad mi alma la enamora.
Cuando más fría está, vibra más pura,
que, si la toca el aire, se evapora.

Herida en su tristeza, el alma vuela
buscando la apariencia de otra fuente.
El silbo de la luz, la luz que anhela
para la oscura noche en que se miente.

Mas torna a tu presencia, mira el oro
que en sándalo transforma tus cabellos;
la gracia de harpa de tu fino lloro,

la púrpura amorosa que se vierte.
Y disuélvese mi alma en mil destellos
sobre la noche de tu dulce muerte.

12: *púrpura*: Con el sentido de 'sangre'.

Aquella flor de luz inmarcesible
recogida en su vuelo de armonía.

Sobre campo de nieve oscurecida
la sangre oculta de su rostro en llamas.

En la cumbre más alta, donde el aire
se prende y se entrega en cada rama.

Más pura que el azar y la agonía
de las absurdas noches que nos llaman.

Sueño morir cada hora
frente al rumor de su frente.
Sueño que muere en mis labios
la luz de aquello que siente.

Mil lenguas cubren de oro
la soledad de su cuerpo.
Niños con alas de nieve
cubren su pecho por dentro.

Ángeles malvas recogen
su cabellera en mis labios.
Mi cuerpo, el suyo, asombrados
cual hilos de oro de un cántico.

Mi cuerpo, el suyo, enlazados
cual vivos troncos en llamas
que un viento azul agitaran,
caliente en mieles y nardos.

¿Qué nueva luz, qué voz en mi silencio ondula?
¿Qué sombra vive y crece del fondo de mí mismo?
Es la sombra de mi alma que esta noche se alza
y sueña y se concentra en las ramas profundas,
que afloran en riberas negras, desconocidas,
con ríos que clausuran las cimas del olvido,
con llamas que circulan alejadas del cielo,
con ángeles que, muertos, se abrazan con mil cuerpos.
Y escucha voces, cantos, en confusión de lágrimas.

¿Adónde, qué las flores de tu cuerpo,
el perfume que escancian y que recoge el alba?
¿Adónde tu sonrisa que va de labio a labio?

Como una luna muerta se abre tu mirada.
Y son tus manos tímidas como dos golondrinas
que giran perdiéndose en el aire.

Es interesante el experimento métrico de este poema. Se constituye de dos tercetos espejados: el primero consta de un endecasílabo y dos alejandrino, y el segundo, de dos alejandrinos y un endecasílabo, en ese orden.

Es tu cuerpo un árbol de flores.
Un árbol de pálidas lunas.
Es un huerto de torres lejanas
que encerrara un silencio más puro.

Como una placita de nieve
donde suenan campanas doradas.

ECO DE LA LUZ



Albor de cielo y mar.

En la campiña
el mar —lebel de espuma—
se enroscaba en mi pecho
salpicando de angustia
mis cabellos.

Las algas transparentes
bajo el agua arrastraban
sus músicas vivientes.
Oh, campo azul lunar.

Mis sueños, ¡qué delirio!
Velados por la niebla estelar.

Oh, míos, míos, míos.

10: Silva-Santisteban: *Oh, campo, azul lunar.*

Dibujaba
la luz de sus cabellos.
Tan sólo un ojo extático
delante el silencio.

Mi cuerpo:
qué contento.

Alegre
en la mañana como una
flor del mar.

Corría el aire puro
por mis cabellos negros.

Mi sueño blanco era
un pétalo finísimo.

Un ópalo que al aire
besaba con delicia.

Qué bien que olían, campo,
el mar, la leve brisa.

Bebíamos el mar
—licor ansiado
que el aire derramaba
por sus contornos claros—.

La tierra parecía un niño enamorado.

Se quemaba la luna en un bosque de olvido.

En un árbol
la naranja, ah, tan alta,
de una estrella nevada.

En la mañana
el canto de la luna la ceñía.

La niebla la rondaba.

En el jardín del mar
su cuerpo —tronco esbelto—.

La juventud del día.

Llevaba un canto leve
entre sus dedos plácidos.

El cielo era un anillo
de alegres margaritas.

Un ángel las cubría
de esencias infinitas.

En el jardín del aire
los ojos de las flores se cerraban.

Tan sólo sonreíase
cuando yo la miraba.
No me miraba nunca,
sólo yo la miraba.

Andaba lentamente
por las nacientes albas.
No me besaba nunca.
Sólo yo la besaba.

Hundíase en los bancos
de las nocturnas aguas.
No me inculpaba nunca.
Sólo yo la inculpaba.

Se daba como el agua
que el aire derramara
y en el aire su aroma
me dejara.

Como las golondrinas
que emigran con el mar
y tornan a sangrar
al mismo mar.

Se daba como el fuego
que dormido nos besa,
y en soledad lejana
se destrenza.

8: Sologuren: *el mismo mar*.

Descubría en voz baja
los paños de la noche.

El alba
como un niño desnudo aparecía.

La redondez del canto.

Llenaba sólo ella el cielo,
el mar, desnuda.

Oh, espíritu; oh, niebla.

Mi cuerpo —vivo, ausente—
sorbido por el mundo
sencillo
de las flores.

Tan ágil,
tan alegre
cuando resbala el día
por los ojos.

Tan cansado
de las celestes dunas.

Abría el ojo lívido
como un aro de niebla.

Acariciaba atónito
los frutos y las penas.

Palpaba el agua tímida.

La lluvia inmóvil, tenue
que vi en el mar de olvido.

Su voz tan leve,
tan lejana.

Su voz
que alumbraba mi cuerpo
y me anillaba el ojo
como un pájaro negro.

El cielo entonces era
la cuenca de mis ojos,
la delgadez del agua.

Silencio.

Las paredes tan altas
de esta soledad
desesperada.

Estaba con el agua
jugando en la tarde.

Con mis ojos jugaba
la rosa del aire.

Hoy siento que la brisa eres tú.
En cada pétalo de tus dedos.
En cada hoja de tus cabellos.

Soledad pequeña en que me envuelvo.

Suena la voz de Dios en esta hora
que dilata el silencio de tu voz.

Gozoso me arrancaría de los ojos
una lágrima
para cubrir tu desnudez.

Tan lejos del centro de mi vida.

ROMANCERO DE LAS SIERRAS
(1938 [1939?])



ROMANCES Y CANCIONES DEL CENTRO

Romance del jardín lejano

A Alfonso Reyes y Moisés Sáenz

Por las sierras de Junín,
muy tempranito, en la hora
que el cielo exalta la flora
de aquel lejano jardín.

Cuando la luna ha sembrado
cándidamente los valles,
y en la fuente, en cada calle
hay un niño enamorado.

Cuando aparecen las mozas
con su hermosura en las manos,
y huele el campo a azucenas
y cánticos deliciosos.

Cuando oigo una voz distante;
cuando a espacio en los alcores
pasea Dios con mi hermana
enfermita entre las flores.

Por las sierras de Junín.

Soñando en mi jaca blanca
mírolos con qué donaire.
Los dos ya arriba en el anca.
Plumitas de azar al aire.

Romance del agua y los pinos

A Ricardo Grau e Ismael Pozo

El agua de los pinos
llevaba siempre fija,
prendida en la mirada,
una pálida estrella.

Absorta, día y noche,
con ella caminaba.

Iba siempre abstraída
el agua de los pinos.

Pocos otoños antes
olvidó la montaña
donde vuelan
las florecitas muertas.

Pocos inviernos antes
olvidó la sonrisa de la luna
descalza en la arboleda.

Hasta ella los ojos
de algún amante llegan.
Qué dolor si deshojan
aquella azul estrella.

Romance de la jaquita alquilada

A Luis F. Xammar y José A. Hernández

Jaquita blanca que hube
alquilado esta mañana,
tú asciendes de nube en nube,
yo de campana en campana.

Trotando vas por la orilla
del río, ya enajenada.
Si más parece una ardilla
esta jaquita alquilada.

A flor de espacio detienes
tu brío, en cada jornada.
El aire que va y viene
te contempla ensimismada.

En la dulzura del río
mojas la lengua y respiras
las graciosas clavelinas
que abrazan el caserío.

—¿Adónde, adónde me llevas
en volandas por el campo
—cumbres, ríos, soles, aires—?

Ya subes por la colina.
Ya descendes por el valle.

Doblando de esquila a esquila
te entregas en una calle.
En la calle hay una reja,
detrás de ella dos ojuelos

—el pelo de morería,
las manitas de azahar,
picadita de viruelas,
un tantico hecha a llorar—.

—Qué bonita, qué bonita.

Jaquita torna a volar.

Romance de la ermita

A Luis A. Sánchez y José Varallanos

Las tardes que fueron mías,
allá en los bosques de mayo,
que bañan el dulce anhelo
del terco río Mantaro.

Las tardes que fueron mías.

Allá no más, en la orilla,
un puentecito hecho olvido
iba y venía en el aire
sonando como un silbido.

Bajo la fronda callada,
a media luz la escuelita
alumbraba el caserío,
los cristales de la ermita.

En los bosques, de rodillas,
descalzos, casi con hambre,
deletreaban los chiquillos
el abc de las aves.

Qué pena la de esos pueblos.
Cuánta angustia en esas tardes
en que yo iba a embriagarme
de inaccesibles amantes.

Qué alegría, qué alegría
la de sentirme entre ellos,
así, mezclándome, oyéndolos,
fundiéndome en sus recreos,

haciendo consuelo a un coro
de canciones que elevábanse
de la torre de la ermita,
tan triste, pobre, olvidada.

Romance del Buen Pastor

*A las Sras. Hortensia C. de Porras
y Rosita B. de Chocano*

Campanas, viejas campanas.
Campanas del Buen Pastor.
En el aire las campanas
huelen a clavo de olor.

En el aire las campanas
dejan suspenso un aliento,
algo así como si el viento
se quebrara en las mañanas.

Campanas, viejas campanas
que escuchamos cuando niños,
hechas de flores celestes
y resonancias de signos.

Campanas que van sonando
por tantas cosas lejanas,
y que rasgan las mañanas
en horas tristes o amargas.

¿Qué rumbos me trazan hoy
en el mar o en el aire,
si todos ellos los hube
ya recorrido hace años?

¿Adónde, adónde me llaman?,
si todos ellos son como
humildes hojas llevadas,
traídas por una lágrima.

Romance de los dos hermanos

A Emilio A. Westphalen y Luis Valle G.

Desde que madre muriera
—oh, pobre hermanito mío—
te fuiste tú emborrachando
de soledad e infinito.

¿Quién no te recuerda, hermano?
Tus amigos y tus bríos
siempre de ti murmuraban:
—Luce el amor en las manos.

Llevabas los ojos siempre
a todo horizonte, lejos;
y siempre, aunque no los quise,
me alumbraban tus consejos.

Alrededor de una lámpara
alternabas tu silencio
con el signo de los dados
y el sonido de los dedos.

Bebías la noche entera
en la luz de las estrellas,
y el alba nos desnudaba
suspendidos de la tierra.

Yo te seguía los pasos,
más por complacer tus ganas
que por asirme a tu mesa
—ronda de dudas y ansias—.

¿Perdiste o ganaste?, di.
¿Qué el Azar o qué la Suerte
te vuelve hoy embriagado,
con la corbata demente?

¿Qué palabras, qué palabras
son las que salen del centro
de tu noche? ¿Por qué callas,
hoy que te busco y te siento?

25: En la edición original: *Perdiste o ganaste, di?*

26: Mantengo las mayúsculas de las personificaciones de *Azar* y *Suerte*.

Canción del clavel y la luna

A Elita D. Temple y Amadita Cisneros D.

Se casa la luna blanca
con el clavel de la tarde.
La luna blanca se casa
para no verter más lágrimas.

Está impaciente de ver
el rostro de su doncel:
¿si será de gozo o pena
la hermosura del clavel?

La luna blanca se casa.

Se casa con el clavel
que ronda la niña enana
que le ha visto, en fin, nacer.

Canción de la penumbra

A Bertha Singerman y Gerardo Diego

Te perderás si el camino
crees encontrarlo en mis ojos.
Mis ojos son tan profundos
como la luna en el bosque.

Ni habrás de oír mi canción,
aunque te acerques a mí.
El rumor de las vertientes
jamás te la harán sentir.

Ni habrás de ver la penumbra
que hice llover en tus llagas.
Ni el licor de las estrellas
que derramé con mis lágrimas.

Yo cerca de ti, tú lejos
de mi montaña y el río
donde la noche y el aire
son mis paisajes más tristes.

Canción de la luna fea

A José y Arturo Jiménez Borja

Lunita, flor de la aldea.

Si vieras cómo te rizas,
si vieras cómo te arqueas.

Lunita, luna tan fea.

Un sombrero de niebla
decora hoy tu cabeza.

Lunita, triste, tan fea.

Canción perdida

A mi madre, en su cielo

Llevo en el alma un paisaje
que conocí no sé dónde;
no sé si era de día,
no sé si era de noche.

Cielito de oro nacido
en las orillas del alma.
Tan pequeñito y tan ágil
como una barca de lágrimas.

¿Para qué he de contarlo,
si dejó ya de escucharme?
Si ya sus cálices manos
se están helando en el aire.

11: *cálices manos*: El sustantivo *cálices* (con sentido vegetal) es adjetivo metafórico de *manos*.

ROMANCES Y CANCIONES DEL NORTE

Romance de Quipachacha

A Rafael Larco H. y Gabriela Mistral

No hay azucena más blanca
ni más cargada de ausencia
que tú —azucena dorada
del campo de Quipachacha—.

Como aparece un lucero
en las vertientes del alba,
tu ausencia de oro perfuma
la soledad de mi alma.

Como la voz de una estrella
que va apagando la tarde;
como revive el silencio
después que todo naufraga.

Como la noche que muere
en cada flor, bajo el agua,
tú sola te vas cerrando
en las colinas de mi alma.

Título: *Quipachacha*: Localidad del distrito de Levanto de la provincia de Chachapoyas, en Amazonas.

Canción de los pies desnudos

A Carmelita Peña Roca

Tus pies desnudos son flores
que brotan bajo la lluvia.
Tus pies desnudos hoy huelen
a miel de caña muy rubia.

Campitos de oro los llevan,
campitos de oro los traen,
cual dos barquitos en sombra
van a morir en el mar.

Cinco angelitos de nieve,
con ellos, viajan a pie;
cinco palomas los siguen
cuando empiezan a correr.

Agüita se hace la lengua
cuando los mira ascender.

Asnillo jardinero

A Pilar Laña y Manuel Beltroy

Asnillo joven, tus cestillos
son un jardín en las mañanas.
Bajo un piar de pajarillos,
huelen a tierra de manzanas.

Sois lo más típico y gracioso
de este pueblito, reclinado
sobre un barranco espumoso,
herido ya en el costado.

Cuando en las horas vespertinas
el aire quiebra la campana,
tú hacia la plaza te encaminas,

meneando el rabo y las orejas,
y embalsamando las callejas
de un dulce aroma a mejorana.

7: *espumoso*: Palabra creada a partir de *espumoso* por epéntesis, para cumplir con el eneasílabo.

Romance de la madrugada

A Teresa M. Llona y Margot Schmidt

Sé que tus ojos dormidos
son una fuente en la noche
donde tu cuerpo se embriaga
de soledades y flores.

Sé que tu alma tantea
cielos y mares perdidos,
allá en lo oscuro del alba
donde sonríete un niño.

Sé que tus brazos lo miman
con mil ternuras, que un beso
hace el silencio más dulce
cuando más triste es la vida.

Sé cómo cantan las flores
cuando tus ojos se abren
en soledades de estrellas
y madrugadas de lágrimas.

Canción del alfiler de oro

A Marcos Fingerit y Elena Duncan

Con un alfiler de oro
te heriste anoche en el pecho;
y del pecho te brotaba
la voz de un niño muy bello.

Era la voz de aquel niño
que perdiste una mañana,
porque tu Dios lo quería
para estrellita del alba.

Con un alfiler de oro
me heriste a mí aquella noche.

Romance de la sangre

*A Elvira Miró Quesada G.
y Aurelio Miró Quesada S.*

Tu lindo cielo moreno
bendecido por la gracia,
que Dios ha puesto en tu pecho
y en el jardín de tu alma.

Tu lindo cuerpo moreno
es lo que tengo en las manos.
Espiga de oro asombrada
en el silencio del alba.

Espiga oscura que brota
de la raíz de la sangre,
la noche la va doblando
hasta caer en mis manos.

Yo soy quien pongo en tus sueños
el resplandor de mi alma.
Yo soy quien siente en la noche
la soledad de tus lágrimas.

La soledad de tu cuerpo
va despertando en mi noche,
frente al temblor de una estrella
que nace de no sé dónde.

Romance de Cashillo

A Arnaldo del Valle y Francisco Izquierdo

Cashillo, tú, acordeonista
de estas sierras doradas,
donde el silencio es más puro
y donde dase tu cántico.

Cashillo, di, ¿dónde vamos,
si está la noche cerrada,
y un resplandor nuevo asoma
en cada grieta del alma?

Acá, en la sombra, escuchemos
música leve, empinada
hacia la Muerte que es nuestra,
porque vive enamorada,

que hay nubes, ah, tan lejanas
detrás de cada montaña,
que nadie quiere aprehenderlas
por temor a hacerse lágrimas.

Título: *Cashillo*: Podría referirse a una pequeña localidad rodeada de montañas llamada Cashilloj, en el distrito de Pachas del departamento de Huánuco. Asimismo, cashillo es el nombre que recibe en la selva peruana el anacardo (*anacardium occidentale*), árbol tropical de fruto comestible y medicinal.

11: Mantengo la mayúscula de la *Muerte* personificada.

Romance del desierto

A Juana de Ibarbourou

¿Qué voy a hacer hoy, Señor,
frente a estas lunas desiertas,
donde tu rostro florece
con más amarga tristeza?

¿Qué voy a hacer si esta tarde,
que tanto así acariciaba,
hase secado de súbito
sin una flor ni una lágrima?

Sin ese ángel que otrora
era una estrella en el día,
y su figura en la sombra
era tu clara armonía.

¿Qué voy a hacer hoy, Señor,
lejos de mí, en que todo
—la misma luz de tu rostro—
entre mis manos se ha roto?

Dedicatoria: En un ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional del Perú, dedicado por Peña a Aurelio Miró Quesada el 14 de febrero de 1939, el poema está dedicado a la esposa del autor: "A ti, María Carmela".

2: Silva-Santisteban: *llanuras desiertas*,

CÁNTICO LINEAL
(1935-1939)

A mi madre, abrazada a la tierra

Blanca, blanca, blanca la melodía
ardiendo de sus hojas.

Nació la tierra enferma.
Nació la luna con la sal del sueño.
Llovió el asombro de mis ojos.
Con el dolor la vida se filtraba.
Enloquecida ya entre mis manos.

Sola, sola, tan sólo sola.

¿Quién eres tú
que hoy trenzas este cielo con mis manos?
Recién abiertas hoy, ya casi muertas.
¿Cuándo dijo la fuente que volvías?
¿Cuándo la flor habló que moriríamos?
Detrás de cada lámpara
vigila un alma ausente.

La vaga página del día.
La oscura melodía.

La noche lineal de tu agonía.

¿Qué va si muere aquella rosa,
aquel lamento?

El alma escapa y vuela en su infortunio
al fin más alto.

Recién nacidos, con los cabellos grises,
desolados, las manos atónitas, perdidas.

Nuestros sueños, tan sólo su sentido.

Ve, las flores ocultan su latido detrás de cada hora.

Hermana, hermana, hermana.
Destila el aire aquí tu blanco pecho.
Lo oculta y lo acaricia el agua,
el agua entristecida de mis ojos, lejos.

Hoy cantas con mis labios.
Hoy cantas con la angustia de mis cabellos pálidos.

Hoy me vuelven tus ojos, tus silbidos
—hormigas ligerísimas, agujas crujientes
por mis venas—.

Blanca hermana de los días buenos.

7-9: Sologuren: *tus silbidos— / hormigas ligerísimas —agujas crujientes / por mis venas.*

Como en otros poemas, Ricardo Peña Barrenechea emplea la raya de incisos para ingresar metáforas aposicionales, pero siguiendo la norma ortográfica del francés: sin raya de cierre. Esto era común en la época, por la influencia de los poetas franceses. Se entiende que los incisos *hormigas ligerísimas* y *agujas crujientes por mis venas* son aposiciones metafóricas de *silbidos*. Sigo la ortografía española: separo el segundo inciso con coma y evito así emplear rayas dentro de las rayas del primer inciso.

Dulcísima amiga. Oh, mi gemela íntima.

Nacidos para escuchar los himnos
que bajan en puntillas,
comentando el secreto de las tardes humildes.

Solos, para sentir aquel dolor tan dulcemente recogido.

No sé qué alondra llega hoy en la luz de la mañana

Qué involuntariamente pasa hoy el dolor.

Y qué inocencia la de esa flor que juega
luciente en tus cabellos.

La de esa flor que tiene tus ojos pensativos.

Desnuda, abierta en mil caminos blancos.

Oh, blanca flor intacta.

Abierta y ya cerrada. Trasplantada
tan sólo por mi sueño.

¿Cómo, cuándo alcanzarte?
¿Adónde enamorarte?

¿Qué puedes tú desear
hoy que vives el gozo de aquel cielo lejano?

¿Hoy que encierras las nieves invisibles
de tus canciones altas?

Cuán lenta vas —oh, escalas—.
Cuán lentamente subes de la mano de Dios.
Cual casi yerta.

¿En qué lejana nube, en cuál cercana orilla
te desnudó la lengua del martirio?
¿Qué flor te dio la vida?

Nacida para mí y nada cierta.

Músicas presentes y olvidadas.

Oh, las horas que supieron ser buenas.

Huyó tu voz.

Hoy sigo deletreando, palpando hasta dolerme
este silencio.

Ahora sé adónde está la balbuciente dicha,

el recogido cielo,

la entrega luminosa del camino.

Hasta cuándo, hasta cuándo.
¿Hasta cuándo este paso, aquel tan, tan?

El mar, el mar, el mar.

Sal y verás.
La alondra de luz en la colina.
Dios y las campanas.

Vuelvo a mirarte en mi silencio.
¿Por qué camino retrocedo?

Quisiera volver contigo a tierra oculta,
cercado en llamas de tormento.

Quisiera volver contigo a prenda vil,
a torre ardiente.

Gozo de asfixias indecibles.

Sombra de agua en esta ronda de tristeza.

En este anillo donde el cielo es
luz que nace y luz que muere.

Vieja canción del desespero.

Ángel de luz.

Nevado canto.

Canto de su muerte.

Sus manos enlazadas dibujaban
la luz de una plegaria.

Cuántas noches.

Dormida se quedaba con la muerte
en los labios.

Y yo gozoso los besaba.

El cielo de olvido de mis lágrimas.

4-5: Silva-Santisteban: *Dormida se quedaba con la muerte en los labios.*

Se estaba allí callada, ennoblecida
por tanta soledad, por tanta sombra.

Cogiendo el eco de la flor perdida.
La voz que ya no llega y que responda.

Con luces descolgadas, con sombras dislocadas
el mar la atormentaba, el cielo heríala.

Pero el secreto de esa voz en noche de halagos
envolvía.

1: Sologuren: *así callada, ennoblecida.*

5-6: Sologuren: *dislocadas. / El mar*

7-8: Sologuren: *Pero el secreto de esa voz / en noche de halagos la envolvía*

No sé por qué se acobardaba
cuando escalara el alba.

Por qué volvía el rostro
cuando se sentía el paso de mi sombra-angustia.

Cuando ya sólo mi dolor se erguía.
Pluma de sal que el viento diluía.

En esa misma orilla, en ese claro donde
yo tantas veces la esperaba.

En esa misma soledad donde ponía
el pie desnudo y el aire la cubría.

En esa sola noche florecida.

Ya no era sólo aquello lo que daba
el canto de su muerte.

Era la selva triste, un claro oscuro,
un mar sin mar que nunca la llagara.

Un mar sin luz ni engaño, sin sombra, exasperado.

5: Silva-Santisteban: *Un mar sin luz ni engaño, sin sombra, / exasperado.*

Crecía la armonía de su pecho,
desbordaba su pena.

Creí que fijaría mi cielo inconsolable.

Y era como el viento
que volando del mar a la colina
se detiene a ambos lados.

Centro de la angustia.

6: Sologuren: *se detiene a ambos lados:*

Si yo elevaba un cielo, la montaña
también un cielo levantaba.

Si yo mis éxtasis en cruz los cobijaba,
también ardiente los cruzaba.

Sólo cuando yo le sonreía calladamente
me miraba.

Oh, niña ya sin voz.

Oscura flor dormida en el jardín del alba.

Tus pies tímidos cúbrese de hogueras.

Tu cuerpo se corona de trémulas angustias.

Tu pecho acuna un ángel con los ojos en lágrimas.

Yo voy a ver contigo
la sombra abandonada de tu cuerpo.

Más adentro,
en la espesura donde apunta el alba,
y el pecho hundimos en sus ondas claras.

Un círculo invisible que se abre y un cielo
de flores que se cierran en tus manos.
Oh, ángel, oh, angustia, oh, muerte, oh, vida.

Tu alma va esparciendo silenciosa allá arriba
el eco doloroso de tus cabellos blancos.

Yo te miro en el rostro de los niños enfermos,
te siento en el perfume de las noches que asoman
detrás de cada lámpara sus máscaras de sombra.

Luciente, como el aro de una luna de oro entre mis manos.
Exhausta, como un copo de lágrimas al aire.

4: Sologuren: *va esparciéndose silenciosa allá arriba*

6: Sologuren: *enfermos.*

En la edición de Javier Sologuren, este poema se divide en dos textos contiguos y los versos se distribuyen de la siguiente manera:

*Un círculo invisible que se abre
y un cielo de flores que se cierran
en tus manos.*

Oh, ángel, oh, angustia, oh, muerte, oh, vida.

*Tu alma va esparciéndose silenciosa allá arriba.
El eco doloroso de tus cabellos blancos.*

*Yo te miro en el rostro de los niños enfermos.
Te siento en el perfume de las noches
que asoman detrás de cada lámpara
sus máscaras de sombra.*

*Luciente, como el aro de una luna de oro
entre mis manos.*

Exhausta, como un copo de lágrimas al aire.

Además de juntar dos poemas, Peña reestructuró el metro. Los endecasílabos de la versión del manuscrito se transforman en alejandrinos compuestos en el texto de la revista 3.

La piel azul de tu sonrisa, el fuego
de cada estrella, de cada flor dorada.

Emerge el canto de tu cabellera.
Emerge el sueño y la voz perdida.

Pienso que todo lo que tú trajiste no ha muerto todavía.
Está en la flor del aire. Está en la flor del fuego.

Golfo de luz apenas perceptible.
Arca de sal apenas entreabierta.

Mas, ¿cómo habría de morir lo que nevó tu sombra,
lo que calló la angustia de tu muerte?

5-6: Sologuren: *Pienso que todo lo que tú trajiste / no ha muerto todavía. // Está en la flor del aire. Está en la flor del fuego.*

9-10: Sologuren: *Mas, cómo habría de morir / lo que nevó tu sombra / lo que calló la angustia de tu Muerte?*

Máscara-niña que se anima cuando
la luz despierta la montaña.

No has muerto todavía.
Brillan tus ojos, tu cadáver arde.
Tu cabellera —espada que traspasa el aire—.

No has muerto todavía.
Brillan tus ojos, tu cadáver arde.
Traspasan mi cerebro fuego, grito, aire.

1: Silva-Santisteban: *Máscara, niña*

Tu rostro, el mío ya desvanecidos.
Tu rostro, el mío ya entremezclados.

Tu rostro en cada hora, tu rostro en cada olvido.
La perdición del cielo.

Aquella voz tan leve
donde la pena tu sonrisa abre,
y es aquí el dolor lo único cierto.

De la isla del fuego pasaba a la del cielo.
De la isla del fuego a la del cielo,
sólo había una lágrima.

A la montaña pálida.

A la luna de agua.

1-2: Sologuren: *Tu rostro, el mío ya desvanecidos. // Tu rostro, el mío ya entremezclados.*

3-4: Sologuren: *Tu rostro en cada hora, tu rostro en cada olvido. // La perdición del cielo.*

¿Adónde estás ahora? ¿Adónde, adónde...?

¿En el aire, en el agua, entre las llamas?

¿En un jardín de sombras; en un plantel de lágrimas?

¿Llorando con los peces o con tus salamandras?

—¿Adónde, adónde?—

¿Quemándote los ojos todavía?

¿Extasiada ante el fuego de Dios?

1-2: Sologuren: *Adónde estás ahora? Adónde, adónde...? // En el aire, en el agua, entre las llamas?*

3-4: Sologuren: *En un jardín de sombras; en un plantel de lágrimas? // Llorando con los peces o con tus salamandras?*

ÍNDICE

La poesía de Ricardo Peña Barrenechea	5
Esta edición	41
<i>Discurso de los amantes que vuelven</i> (1934)	43
<i>Lucimiento y desvelo</i> (1935?)	55
<i>Eco de la luz</i>	73
<i>Romancero de las sierras</i> (1938 [1939?])	91
<i>Cántico lineal</i> (1935-1939)	119

COLECCIÓN RIMANA

1. *Poesía última*. Ricardo Peña Barrenechea

PUBLICACIONES
Universidad de Piura