

CONCISIÓN Y REHUMANIZACIÓN DE LA POESÍA EN *EL ALBA EN LOS OJOS* (1926) DE RICARDO PEÑA BARRENECHEA



doi.org/10.15452/SR.2026.26.0004

<https://orcid.org/0000-0002-1200-3132>**Renato Guizado Yampi**Universidad de Piura
Perúrenato.guizado@udep.edu.pe

Resumen. Ricardo Peña Barrenechea (Lima, 1896-1939), uno de los poetas más connotados de los años 20 y 30, escribió en 1926 los veinticuatro poemas de *El alba en los ojos*, los más breves de la literatura peruana. En ese momento, en Perú, las ideas ultraístas de la síntesis verbal en pro de la metáfora como axis textual cristalizaban en propuestas individuales, y a la vez, en el ámbito hispánico, surgía una reacción contra la deshumanización de la poesía; procesos a los que responde el conjunto de Peña. Con la finalidad de suplir la casi absoluta carencia bibliográfica sobre este título relevante, el presente estudio analiza, en cinco apartados, la estructura figurativa y el trasfondo lírico de *El alba en los ojos*, considerando el pensamiento y los referentes literarios del autor. Tras la introducción, el segundo apartado examina el vínculo creativo con la poesía moderna española, en especial con la greguería de Ramón Gómez de la Serna que inspira el molde compositivo de los versos concernientes. Los apartados tercero y cuarto interpretan el tema, de raíz romántica, de la nostalgia: cómo el alba es símbolo de la mujer amada y de la infancia. Y el quinto apartado examina el símil y la metáfora de Peña en el marco de la rehumanización de la poesía, señalando sus elementos simbolistas. Como se observa, el autor rencauza la estructura de la greguería ramoniana y su síntesis verbal no pretende elidir la instancia emotiva, sino que asume la ineludible fragmentariedad de la indagación en el alma, representa la fugacidad del tiempo y emula la sensibilidad de la niñez.

Palabras clave: Ricardo Peña Barrenechea, poesía peruana, vanguardias, concisión, deshumanización del arte, greguería

Abstract. Concision and the rehumanization of poetry in *El alba en los ojos* (1926) by Ricardo Peña Barrenechea. Ricardo Peña Barrenechea (Lima, 1896–1939), one of the most distinguished Peruvian poets of the 1920s and 1930s, wrote in 1926 the twenty-four poems of *El alba en los ojos*, the briefest in Peruvian literature. At that time in Peru, the Ultraist ideals of verbal synthesis in favor of metaphor as the textual axis were crystallizing in individual poetic proposals, while, more broadly in the Hispanic world, a reaction was emerging against the dehumanization of poetry—processes to which Peña’s collection responds. In order to address the near-total lack of bibliographic studies on this significant work, the present article analyzes, in five sections, the figurative structure and lyrical background of *El alba en los ojos*, taking into account the author’s thought and literary references. Following the introduction, the second section examines the creative connection with modern Spanish poetry, especially with Ramón Gómez de la Serna’s *greguería*, which inspires the compositional model of the poems in question. The third and fourth sections interpret the Romantic-rooted theme of how dawn becomes a symbol of the beloved woman and of childhood. The fifth section explores Peña’s use of simile and metaphor within the framework of the rehumanization of poetry, highlighting traces of Symbolist influence. As can be observed, the author redirects the structure of the *greguería* as conceived by Ramón Gómez de la Serna, and his verbal synthesis does not seek to eliminate the emotional dimension, but rather embraces the unavoidable fragmentation of the exploration of the soul, represents the transience of time, and emulates the sensitivity of childhood.

Keywords: Ricardo Peña Barrenechea, Peruvian poetry, avant-garde movements, conciseness, dehumanization of art, *greguería*

1. Introducción

La brevedad fue una de las directrices estilísticas representativas de la modernidad literaria, desde que los románticos elevaron a categoría formal la fragmentariedad del texto, puesto que para ellos la Poesía existía en un desarrollo infinito (Aullón de Haro, 2000, pp. 70-72). La «Philosophy of Composition» (1846) de Edgar Allan Poe, defensa del poema concentrado e intenso, validó la preferencia por las formas breves que continuaron los simbolistas en su búsqueda de una lengua de síntesis sugestiva. Y con las vanguardias que depusieron la lógica causal en pro de la imagen como unidad total, la fragmentación del discurso en imágenes se hizo necesaria (Agraz Ortiz, 2020, pp. 65-71).

Este nuevo cauce fue fructífero para la literatura hispánica. Ramón Gómez de la Serna empezaría en 1910 los aforismos humorísticos en prosa que llamó *greguerías*, muchas de las cuales no excedían la frase breve. Antonio Machado incluyó en *Campos de Castilla* (1912) los «Proverbios y cantares», aforismos de pocos versos. El mexicano José Juan Tablada publicó en 1919 los haikus de *Un día...* y numerosos autores lo secundaron. Como se observa en *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre, dicha forma japonesa caló entre los ultraístas que enfatizaban la depuración verbal del poema. Asepsia que redefinió el concepto de *lirismo* y que consistía en abstraer los nexos entre palabras hasta la especulación imaginativa, rescindiendo su obligación de representar el mundo o la vida humana (cfr. de Torre, 2001, pp. 540-541). En la ladera creacionista, el afán de concisión lo ejemplifican los «Epigramas» de *Imagen* (1922) de Gerardo Diego. Y en un retorno a la tradición, las estrofas populares inspiraron los poemitas de *Marinero en tierra* (1925) de Rafael Alberti, mientras que la décima se renovó en *Cántico* (1928), de Jorge Guillén.

¿Y en Perú? José María Eguren se abocó al diseño de poemas breves. Aunque fue una figura seminal para los autores posteriores, esa concisión no despertó gran interés. De los aportes vanguardistas, prosperaron los que tendían a la dispersión textual: la experimentación tipográfica y la simultaneidad de planos (Núñez, 1938, pp. 30-33), y luego los versículos surrealistas. Las propuestas de brevedad fueron pocas y casi desapercibidas. En 1921, Luis de la Jara publicó en Madrid *Espigas*, colección de haikus que no circuló en Perú. *Alma* (1922), libro poco conocido de Mario Chávez, incluyó varios poemas brevísimos. En *Perfil de frente* (1924) Juan Luis Velázquez ensaya, en textos de hasta seis versos, una búsqueda de lo esencial con un lenguaje contenido que anula la anécdota (Chueca, 2009, p. 47). Por su parte, Alberto Hidalgo, emulando en gran medida a los ultraístas (cfr. Monguió, 1954, p. 66), propuso el simplismo, que consistía en «[r]eunir el mayor número de metáforas en el menor número posible de palabras» (1925, p. 6). Su poemario *Simplismo* (1925) recoge algunos textos mínimos (un haiku entre ellos), sin contar que varios de los versos son poemas en sí mismos; con todo, el autor cambió pronto de poética.

En esa vertiente de la brevedad se inscribe *El alba en los ojos* de Ricardo Peña Barrenechea (Lima, 1896-1939), connotado poeta de los años 20 y 30 por el poemario *Eclipse de una tarde gongorina* y *Burla de don Luis de Góngora* (1932), por la intimidad de sus romances (Silva-Santisteban, 2020, pp. 410-412), y por la constante movilidad estilística de su obra. Hacia 1923, comenzó a limitar la verbosidad modernista de su poesía inicial (contenida en *Floración*,

1924),¹ atraído por la síntesis verbal de la vanguardia. Ya los conjuntos *La torre del mar y la higuierita* y *Camino de sal* (de 1924-1926) ensayan la brevedad cancioneril de Alberti. *El alba en los ojos* es de 1926 y consta de 24 poemas, casi todos de dos y tres versos.² Son las piezas más sucintas de la literatura peruana en la que destacan además por el matiz lúdico de tono infantil, y por el protagonismo que dan a la metáfora y el símil, que son el eje estructural de cada texto, conque, a primera vista, se podría decir que consiguieron el ideal ultraísta. El crítico Luis Fabio Xammar destacó la calidad de sus imágenes y su síntesis expresiva (1939, pp. 318-319); sin embargo, casi nada se ha dicho después, ya que el conjunto salió en libro recién en la *Obra poética completa* de 2005, editada por Ricardo Silva-Santisteban.³

Independientemente del interés que despierta su singularidad experimental, este título es representativo de dos procesos definitorios del asentamiento de la poesía nueva en el Perú de los años 20: la recepción de las vanguardias españolas y las reacciones del medio literario peruano contra la *deshumanización del arte*, advertida en 1925 por Ortega y Gasset. Con la finalidad de revertir el silencio académico en torno a *El alba en los ojos*, este artículo intentará determinar sus notas temáticas y estilísticas, y esbozar una interpretación global, por medio del análisis de los versos y del pensamiento del autor, de donde se explorarán las razones de su búsqueda de la concisión extrema en el marco de los debates sobre la poesía deshumanizada. Para ello, será necesario estudiar la impronta que sobre el conjunto ejercieron, por un lado, las greguerías de Gómez de la Serna y la poesía de otros escritores españoles, y por otro, las concepciones estéticas del Romanticismo y del simbolismo.

2. La base peninsular

Formado su gusto en las obras de Bécquer, Juan Ramón y Machado, y lector precoz de los que conformarían la generación del 27, Ricardo Peña asimiló los alcances de la modernidad poética en gran medida a través de España (González Vigil, 1991, p. 146; Guizado-Yampi, 2024, p. 36). Esto es evidente desde que se desliga del modernismo en la década del 20.⁴ Sus romances de los años 30 retoman la pauta de las *Arias tristes* (1903) de Juan Ramón; *Eclipse* responde a la escalada gongorista. Si bien no fue Peña un inventor de técnicas o temas, de ningún modo fue una sombra de emulación. Para lograr sus sucesivas expresiones poéticas, necesarias en tanto que impelidas por los reveses que atravesó (Guizado-Yampi, 2024, p. 9), los instrumentos de otros autores fueron solo puntos de apoyo que afinó con destreza según sus propósitos.

La apuesta experimental por la concisión de *El alba en los ojos* se respalda en las categorías de los vanguardistas peninsulares que pretendían crear nuevas realidades vinculando fenómenos inconexos en imágenes inusitadas. El ultraísmo, que medió entre América y los

1 Las composiciones de este libro son de 1918 y 1919.

2 Se refiere a los poemas con la numeración romana que presenta la edición de 2005.

3 Primero se publicó en 1982 en una separata de la revista *Lienzo* (Universidad de Lima). Antes se conservaba el manuscrito.

4 *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), de Guillermo de Torre, tuvo impacto inmediato en los jóvenes escritores del Perú (Carrillo, 1947, p. 24). Y publicaciones como *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente* tuvieron buena difusión.

ismos europeos, preconizó que el poema suprimiese la anécdota para limitarse a la imagen, síntesis de múltiples sugerencias (de Torre, 1925, pp. 86-87). Un ejemplo de la sintonía de Peña con lo expuesto: el poema II nace de la manida analogía sol-oro, no obstante, plantea una transferencia de materias (brillo-moneda) y una animización imprevisible donde lo cósmico se torna objeto terrenal, ambas características de la metáfora vanguardista (de Torre, 1925, pp. 348-352): «El sol pone en mi alcancía / una onza de oro cada día» (2005, p. 167). Se aprecia asimismo el mencionado desenfado del conjunto, actitud que la vanguardia propuso contra el trascendentalismo romántico (Aullón de Haro, 2000, p. 88).

Con todo, el precursor de la metáfora de lógica no causal, la extrema brevedad y el humorismo en España fue Ramón Gómez de la Serna con las greguerías. Guillermo de Torre reconoce que este se adelantó a las audacias ultraístas (2001, p. 72), y aún los de la generación del 27 escribían versos que eran greguerías (Cernuda, 2002, pp. 178-179). Por su parte, la adaptación ultraísta del haiku tiene interferencias de la greguería, como se ve en *Hélices*, en *Especijos* (1921), de Juan Chabás, o en *La rueda de color* (1923), de Rogelio Buendía (Aullón de Haro, 2002, pp. 55 y 58); a saber, las similitudes con la forma japonesa las había advertido Gómez de la Serna (1962, p. 35). Si Xammar vio en los textos de *El alba en los ojos* especies de haikus (quizás en comparación con los españoles), se debe a que Peña había retomado la pauta ramoniana. Y no fue el primer peruano que lo hizo: a partir del modelo de Gómez de la Serna, Albraham Valdelomar ideó las frases agudas que llamó *Neuronas* (Mariátegui, 2007, p. 242), y varios versos simplistas de Hidalgo son greguerías: «La lluvia es un aparato Morse / sobre los vidrios de las ventanas» (1925, p. 46).

La greguería se popularizó por su extrema brevedad. Muchas se constituyen de una sola analogía: «Aquella noche era por su calidad la luna como la coronilla de un cura» (Gómez de la Serna, 1919, p. 297).⁵ Aunque son prosas y la intención primordial es humorística y/o aforística, Ricardo Peña diseña los versos líricos de *El alba en los ojos* según su fórmula, valorando su singular economía. De hecho, no faltarán poemas que tras la analogía curiosa guardan una moraleja: «Cuidado con el pez / que anda bajo el agua / armado de cien pies» (2005, p. 168).⁶ Y se percibe, ahí y en otros versos del ciclo (II, III, IV, VII y XXI), la acostumbrada rotundidad de los aforismos que en estos casos confiere la rima, apoyo rítmico principal de los proverbios tradicionales (Pardo, 2021, p. 234).⁷

En líneas generales, el ciclo de Peña despliega uno de los fundamentos artísticos de Gómez de la Serna: la visión plástica de la realidad que prima sobre lo conceptual, o lo traspone (cfr. del Rey Briones, 1986, p. 282). Otra semejanza importante se da en la incidencia de esquemas figurativos de los dos escritores. Los vanguardistas redujeron el uso del símil por tratarse de un recurso clásico; Alberto Hidalgo, por ejemplo, señalaba que su fórmula es menos sintética, y menos poética entonces, que la de la metáfora (1925, pp. 28-29). En

5 Las hay no tan breves, aquellas que, como señalaba el autor en una selección de 1919, no tuvo tiempo de reducir (Gómez de la Serna, 1919, pp. 26-27).

6 O sea que, aunque el pez en la tierra parezca menor y nada diestro, se desplaza con más soltura que el hombre bajo el inclemente mar.

7 Es una particularidad que añade Peña para *El alba en los ojos*; las greguerías originales no se bimebran ni tienen rimas.

cambio, Gómez de la Serna, que procuró equiparar (no mezclar) campos de la realidad, emplea el símil sin empacho, aunque prefería la metáfora copulativa (cfr. Gómez Yebra, 1994, pp. 44-46). Peña, que en *El alba en los ojos* prefiere resaltar ambos términos comparados, emplea símiles y metáforas copulativas (cinco veces cada cual). Por otro lado, ambos escritores animan lo inanimado en sus analogías, proclives a dar aspecto animal o humano a los objetos, y en especial a convertir los cuerpos celestes en terrenales.

Las greguerías son descritas como epifanías de lo más denso y de lo más circunstancial de la materia (Nicolás, 1991, p. 37), «revelaciones subitáneas [...] de significados de las cosas que conciernen a planos de su realidad ocultos al pensamiento deductivo» (Gómez de la Serna, 1963, p. 200), expresadas en una reformulación del aforismo que depone la gravedad clásica (Gómez Yebra, 1994, pp. 32-33). En ese carácter de revelación intuitiva radica otra convergencia mayor con *El alba en los ojos*, como se detallará en apartados sucedáneos. Sin embargo, las greguerías no suelen comportar un saber significativo en realidad, pues prima la percepción externa de las cosas (Aullón de Haro, 2002, p. 48); su metáfora parte de una semejanza insubstancial y secundaria entre términos, sin pretensiones de una correspondencia profunda (cfr. Serrano Vázquez, 1991, pp. 168-169). En cambio, incluso si surgiera de una semejanza visual simple, de la metáfora de Peña derivan significados complejos. El símil «El sol salta como un pez de oro / en la redoma de cristal / del cielo» (2005, p. 169), que exagera la velocidad del astro, conlleva la idea del tiempo fugitivo.

Sucede que, en contraste con la estética de lo trivial de Gómez de la Serna, el enunciante de *El alba en los ojos* entiende la trascendencia de la naturaleza, en la cual implica además su subjetividad. Según se examinará en otros apartados, los sentimientos son la insinuación principal de sus metáforas y símiles. Ante las constricciones de la razón científicista, la razón plástica alterna del escritor español supuso una revolución, pero la poesía de Ricardo Peña estaba informada por una irracionalidad que implica el plano emotivo. Ello repercute en los presupuestos figurativos: mientras los vínculos de las analogías de la greguería son, en última instancia, explicables y unívocos (Serrano Vázquez, 1991, pp. 215-216), las analogías de Peña apuntan a la polisemia del símbolo.

3. El lirismo del alba: pensamiento y sentir

El título *El alba en los ojos* anuncia el motivo transversal del ciclo: la luz del amanecer. Pulan las imágenes relativas al sol, al dorado, al fuego y sus colores; y otras de la gama del rosado que desde Homero es rasgo poético de la mañana. De hecho, en la voz subyace una fascinación por todo lo que la luz permite mirar y relacionar (que es mirar más allá). Así, hay una predilección por la vitalidad asociada al inicio del día. Esto se observa en los animales que pululan en el ciclo. Hay aves, peces, un caracol que transporta al sol y un camaleón que ostenta «los siete velos de iris en la cola» (Peña Barrenechea, 2005, p. 168). Con todo, el escritor limeño comprendió que una pintura del alba quedaba incompleta sin el aspecto temporal, y lo insinúa desde el primer texto:

Es el alba.

Por la isla despunta
el temblor de una vela.

Es un pañuelo que tremola el viento
en la mañana de oro.

(Peña Barrenechea, 2005, p. 167)

La mañana permite perfilar un barco, cuya vela se confunde con un pañuelo agitado que en los puertos es gesto de despedida y, a la vez, de recibimiento. Acaso el barco sea el sol transitorio que tiembla recién nacido (cuando «despunta»). Al igual que la imagen del sol que salta, esta marina sugiere que la luz llega tan pronto como desaparece. Esa fugacidad es emulada por la composición brevísima de los poemas,⁸ y de ella derivan otros significados.

Adviértase que el título designa no el alba, sino la figura que está *en los ojos* que la contemplan. Este detalle se enmarca en las reacciones contra las estéticas de cambio de siglo que imitaban la realidad o que confundían la subjetividad con las emociones (como hacían los simbolistas), reacciones que preconizaron una poesía que transformara los objetos del mundo en nuevas visiones nacidas de la inteligencia individual (cfr. de Torre, 1925, pp. 306-307). En ese momento influyeron sobremedida las ideas del polaco Jean Epstein, cuya lectura fue seminal para Ricardo Peña. En su ensayo *Realización y sentido cultural del arte* (publicado en revistas por partes) resume en estos términos uno de los principios del teórico:

Junto a la verdad de hecho, verdad externa, nace la verdad de pensamiento, verdad interna. La primera es lógica; la verdad de pensamiento no siempre admite la lógica. El verdadero fondo de todo pensamiento es pensamiento asociación, el cual no obedece a la lógica racional. *El estado intelectual no es más que una repercusión del estado emotivo* (Peña Barrenechea, 1932c, p. 52; nuestro énfasis).⁹

Siguiendo al teórico polaco, el autor limeño indica que en el arte contemporáneo la verdad interna prima sobre la externa, propósito que connota el título del conjunto. Eso explica que algunos rasgos de *El alba en los ojos* sean la demostración de que el poeta impone su óptica: resalta el contraste entre el término real (tenor) y el término imaginado (vehículo), y da un desarrollo mínimo al tema del alba que tradicionalmente mereciera solemnidad y mayor extensión. Cabe añadir que varios textos destacan la primera persona gramatical, rasgo extraño a la objetividad de la greguería y las vanguardias.

Al parafrasear ese principio de Epstein, Peña privilegia la acción del estado anímico en la formación de la verdad interna irracional.¹⁰ Remanente de lecturas de juventud (Bécquer, Juan Ramón, Eguren), es un giro singular de su pensamiento que se cumple en el sentir

8 Se relaciona con la intención ética de Ramón Gómez de la Serna de que la brevedad de la greguería reluzca lo efímero y transitorio de la vida (Gómez de la Serna, 1919, p. 20), solo que la intención de Peña es semántica y menos gozosa.

9 Las ideas proceden del libro de Epstein *La poésie d'aujourd'hui : un nouvel état d'intelligence* (1921).

10 Nótese que el ultraísta Guillermo de Torre suscribe el principio de Epstein de que el arte se aboca al pensamiento interior (Torre, 2001, p. 307); el detalle es que enfatiza el papel de la inteligencia como abstracción cerebral. Para el polaco, la emoción y el inconsciente son el origen de la *nueva inteligencia*.

amoroso que atraviesa *El alba en los ojos*, y se asimila al motivo matinal. El último poema vuelve sobre la luz (como un espejo del primero), solo que ahora, en figura de puñal, simboliza un recuerdo del amor que ilumina el presente negativo y al mismo tiempo hiere:

Tu amor es mi ancha cruz.

Sobre ella estoy sangrando
con cuatro clavos y un puñal
de luz.

(Peña Barrenechea, 2005, p. 173)

Los nexos entre el alba y la mujer amada, cuya presencia se limita a la deixis personal, se multiplican. El poema IX feminiza el sol en nombre y corporeidad: «Estrella pura en la mañana malva. / Rodea el cielo sus cabellos rubios» (Peña Barrenechea, 2005, p. 169). Viceversa, la mujer adquiere rasgos solares: «Brillaba como un fósforo / su carne»; «Sobre su piel de ámbar / el sol es una perla» (2005, p. 170);¹¹ o bien sus pechos son «granjas rosadas» (2005, p. 169), del color matinal. En XVI, a semejanza del sol que derrama su brillo, de la segunda persona brota miel dorada (2005, p. 171). Es plausible interpretar en la luz matutina del conjunto un símbolo del amor que es plenitud de la existencia. Recuértese que la metáfora luz diurna-mujer es tópica en la poesía: a través del petrarquismo llega al Siglo de Oro español y en el siglo XIX Mallarmé le confiere el significado de absoluto añorado, próximo al que Peña apunta.

Es así que esa segunda persona adopta la mencionada transitoriedad de la mañana, que desde un enfoque emotivo se expresa como añoranza e incluso como fatalidad. A saber, ella es el pasado irrecuperable del enunciante. Lo efímero de la unión pretérita se sugiere en XX: «Yo era un pez de otoño / volando alrededor de tus cabellos» (2005, p. 172), donde el pez es metáfora visual de una hoja (tan de greguería) que solo rodea a la otra persona, sin posarse. El sujeto poético se halla inmerso en la soledad, donde brota el recuerdo que es presencia y ausencia, consuelo y dolor a la vez: «En los parques de sus ojos / mi soledad se pasea» (2005, p. 171). Y brota el deseo, tan irrealizable que el amante requiere cambiar de naturaleza:

Cómo te aman los pájaros.

Si yo pudiera ser como ellos
—niños que de puntillas cuchichean
en las granjas rosadas de tus pechos.

(Peña Barrenechea, 2005, p. 169)

Y es que esta mujer que se funde con la luz del cielo pertenece a un plano superior vedado al enunciante. El título *El alba en los ojos* remite también al rezago de esa mañana en el alma que no puede aprehenderla, aunque la quisiera seguir contemplando.

La temporalidad del alba, entonces, se torna herida, y el ocaso se figura en llanto: «La tarde desgrana en el silencio / su rosario de lágrimas» (2005, p. 170). Dentro de la obra de

11 La segunda cita describe a una mujer tan ambarina que el sol parece empalidecer.

Ricardo Peña (y en este conjunto en particular), los versos con la imagen del puñal de luz, alusión a la lanza con que se comprueba la muerte de Cristo, son de una crudeza inusual, que se hallará recién en 1935 cuando escribe movido por la muerte de su madre. Más allá del dolor, ese puñal es signo de la intención de varios de estos poemas de sumergirse en el corazón para obtener al menos un vislumbre fugaz: «Tus gorriones / cual niños vagabundos / se agolpan en un rincón de mi alma» (2005, p. 171).¹² He ahí otra diferencia con la greguería que indaga los secretos de la materia externa.

4. Una metáfora de la infancia

Hasta en tres ocasiones se relaciona a la amada con los niños, lo que es otra insinuación de su esencia inaccesible. Hay en el sujeto lírico, adulto que fuma en VI, la necesidad de volver a la infancia. En el citado poema X, los «pájaros» en los que anhela convertirse son «niños que de puntillas cuchichean» cerca de los pechos de ella; en XI, los párpados a medio caer por el sueño forman sonrisas del «corazón de un pequeñuelo» (Peña Barrenechea, 2005, p. 169); y en XVII la mujer posee gorriones que son como niños e ingresan al alma del amante (2005, p. 171). Asimismo, la niñez se vincula con el amanecer anhelado en las nociones de inicio alegre de la vida y de pureza. En este marco, la mayor parte de versos de *El alba en los ojos* recrea una sensibilidad que se aproxima a la infantil.

En correspondencia con la percepción activa que se suele atribuir al niño, destaca el colorismo que incide en el dorado del sol matutino, del cual nacen los otros colores:

El camaleón
en el jardín de la mañana
arbola,
los siete velos de iris en la cola.
(Peña Barrenechea, 2005, p. 168)

Es obvia la predilección por animales y objetos pequeños y (a primera vista) sin importancia que Peña elige por su gracia, y no tanto por la prestancia poética.¹³ Atraviesan el ciclo peces, golondrinas, gorriones, «foquitos de luz» y «farolitos chinos» (2005, p. 172). Desde el poema inicial, la vela de una embarcación se vuelve «un pañuelo que tremola el viento»; y en el poema II, el sol es la moneda que se deposita en una alcancía (2005, p. 167). En el siguiente, un caracol pasea de noche al sol, imagen que alude a la demora del amanecer y que minimiza, caprichosa, el astro que la tradición literaria coronara. Del mismo modo, la cola de un camaleón se vuelve origen del otrora grandioso arcoíris.¹⁴

Además, en la obra de Peña la imaginiería marina suele asociarse a lo infantil, lo que es evidente en *La torre del mar* (cfr. 2005, p. 149). Seis poemas de *El alba en los ojos* presentan

12 Qué diferencia del Gómez de la Serna que señala que pretende observar con microscopio el alma, donde habrá de hallar greguerías (1919, p. 16).

13 Peña elogia la nueva sensibilidad romántica de Oquendo de Amat que en *5 metros de poemas* (1927) acendra el sentir en las cosas más y humildes (Peña Barrenechea, 1932b, p. 14).

14 El «camaleón» podría interpretarse como una metáfora del sol, pues ocasiona la luz que se descompone en el arcoíris.

motivos del mar. Ya en el primero, el amanecer es una estampa marinera. Los versos de XIV, al modo de un pequeño que juega, truecan el cielo en ilusión aventurera: «La luna por velero, / dos estrellas por remos / y el mar por escudero» (2005, p. 170). De niño, Peña vivió en distritos costeros a los que retornó en 1924, buscando alivio de la tisis. ¿No recordaría, con la salud debilitada, la dicha del niño mientras escribía estos poemas? De hecho, el autor confiesa que en 1926 escribió un poema que recrea su infancia en Chorrillos (2005, p. 24). La nostalgia huella con fuerza su obra, en especial durante su etapa final, tras la muerte de su madre, donde reaparecen los símbolos marinos (Guizado-Yampi, 2024, pp. 31-32).

Hasta *Eclipse* (1932), su imaginiería marina estuvo guiada por la del Alberti de *Marinero en tierra* y *El alba del alhelí* (González Vigil, 1974, pp. 237-239). El gaditano añora el paraíso perdido de la niñez, que representa en el recuerdo de la costa andaluza, con una distintiva actitud alegre y juvenil (Marrast, 1972, pp. 26-28). Con la impronta de la tradición oral infantil, Alberti deforma las palabras para componer nuevas y privilegiar el juego fónico (Corbacho Cortés, 1994); presenta un sujeto lírico con la actitud de niño aventurero similar a la de los versos arriba citados de *El alba en los ojos*; enfoca lo menudo y gracioso de la naturaleza, tornando de esa guisa (con el diminutivo, la metáfora, etc.) aquello que no lo era. En *La torre del mar y la higuera* pueden hallarse varios de esos recursos de ludismo. El ciclo aquí estudiado, si bien se depura de trucos fónicos y morfológicos, lo muestra desde el dibujo del arlequín de la portada, hecho por el mismo autor.

El juego y lo nimio en *El alba en los ojos* no siguen la pretensión vanguardista del arte banalizado, sino una sensibilidad infantil trascendente nacida con los románticos. Emerson, Coleridge, Baudelaire, etc., consideraban que solo la visión del niño, ávido de sensaciones frescas (ausentes de la lógica y las normas sociales del adulto), penetra verdaderamente la naturaleza y la maravilla se le revela en lo insignificante inclusive. Para los románticos la niñez era un paraíso por recuperar (Abrahms, 1992, pp. 422-424), que se imaginaba con nostalgia. Esas creencias calaron no solo en Alberti, eran un tópico de la literatura española. En el primer Lorca, que también toma giros de la poesía infantil popular, hay un impulso de tornar a la inocencia sabia (y sin desencantos) de la niñez (Mendoza Fillola, 1998). Y antes, Unamuno, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado evocaron dicha etapa como un paraíso perdido, a través de sensaciones de luz y color (Balmaseda Maestu, 1991, pp. 28-31), parecidas a las del amanecer en *El alba en los ojos*.

Es esclarecedor el paralelismo con José María Eguren, cuya poesía de fuente romántica Peña «aprovechó enormemente» (González Vigil, 1974, p. 186). En la prosa «De estética infantil» afirma Eguren que el espíritu del niño «vuela para percibir el conocimiento, con la curiosidad de lo ignoto, pues cada descubrimiento es para él una maravilla» (2015, p. 36). Y en otra, «Paisaje mínimo», sostiene que la miniatura es como el niño que concentra una gran imaginación (cfr. 2015, p. 87). Aunque estas prosas se publicaron en 1931, esbozan la poética de sus primeros libros, donde los niños son personajes receptivos al misterio universal, y se acentúa el gusto por la síntesis lingüística y las composiciones sucintas (Debarbieri, 1990, p. 12). De manera análoga y más directa, la ínfima extensión de las composiciones de Ricardo Peña emula la percepción curiosa, detallista y maravillada del niño.

En suma, en *El alba en los ojos* habría una nostalgia de la infancia inmiscuida incluso en versos bienhumorados y sin asunto sentimental explícito. Asoma, además, otra interpretación lírica del conjunto que no excluye la lectura amorosa: el alba es símbolo de una niñez irremisible. Nótese que en los poemas IX y X su personificación femenina implica, además de niños, matices del rosado que connotan ternura y recuerdan la piel del recién nacido. Como se señaló, hay un anhelo de retrospección en X, cuyos niños modélicos incluso parecen lactar de los pechos del alba (se alimentan de «las granjas rosadas»). La profundidad de la nostalgia se simboliza en el poema XVII, donde los gorriones que acechan el alma son «niños vagabundos», es decir, que perdieron el camino de retorno. Por otra parte, el texto XX remitiría al envejecimiento del sujeto que solo pudo rodear a la mujer-niñez sin asirla: «Yo era un pez de otoño / volando alrededor de tus cabellos» (Peña Barrenechea, 2005, p. 172; nuestros énfasis). El poema XXII remarca también la distancia entre el pasado feliz y el presente doloroso: «Anchas gotas de sangre / brotan hoy del sueño de la tierra» (2005, p. 172; nuestro énfasis). Es plausible ver en esas gotas una metáfora de las rosas que la tradición consagró como símbolo de la belleza perecible. Estos dos poemas ilustran la irrupción del tiempo en el mundo del yo.

5. La rehumanización de la metáfora

Según Xammar, *El alba en los ojos* fue «una manifestación primigenia, en el Perú, del Hai-Kai» (1939, p. 318), si bien las distancias son manifiestas desde la manera de percibir.¹⁵ La metáfora *in praesentia* que abunda en el ciclo de Peña resulta extraña al género japonés que reproduce, sin mediaciones intelectuales, la intuición de la naturaleza que contempla el sujeto (Rodríguez Izquierdo, 1972, p. 146). Salvo excepciones (III, V y XV), los versos de *El alba en los ojos* no plasman instantes, en principio, porque no siempre plantean una experiencia directa: a veces la voz lidia con lo que recuerda o imagina. Peña concita ideas o sentimientos arraigados que son más precisables que las evocaciones del haiku, y que son condesados con eficiencia por las analogías *in praesentia*, ya sea que las inspire la sensación externa o ya sean elaboración interior. Al final, Xammar matizó el juicio: «Sus hai-kais delatan [...] una tendencia demasiado colorista, demasiado concreta, si cabe; agudamente deportiva, en oposición a la espontaneidad emocional de la forma japonesa» (1939, p. 319).

El adjetivo *deportiva* que Xammar resaltó en negrita es un reproche rezagado de las discusiones sobre la deshumanización del arte; procede de la comparación de Ortega y Gasset de la actitud del arte nuevo con los juegos y deportes. Designa una poesía frívola y sin «espontaneidad emocional», hecha a las palabras y metáforas peregrinas. Ortega y Gasset acusó la tendencia de la poesía contemporánea a la abstracción intelectual que evade la representación del mundo y del hombre a través de la metáfora que sustituía la percepción común (1999, pp. 69-71). No tardaron los escritores peruanos en cuestionar si las novedosas

¹⁵ Pareciera que uno de los textos de Peña es un guiño paródico al orientalismo de quienes jugueteaban con el haiku: «Los foquitos de luz entre los pinos / son como un mar de farolitos chinos» (Peña Barrenechea, 2005, p. 172). La parodia no le fue extraña, como prueban la *Burla de don Luis de Góngora* y dos poemas donde se mofa del léxico poético de época (cfr. 2005, pp. 39-45).

técnicas procedían de una sensibilidad sincera (Núñez, 1938, p. 32); con ellas, algunos abordaron problemas sociales que los vanguardistas habrían vetado, y los que evitaron esas contingencias no renunciaban al calor humano (Monguió, 1954, pp. 78-79). Los de la generación española del 27 optaron por una rehumanización en su arte (García de la Concha, 1987, pp. 26-28). César Vallejo censuró la pedantería de la nueva poesía que se asentaba solo en metáforas ausentes de sentir humano (1926, p. 17), y Mariátegui denunció que esta fuera una «pirueta» falta de dramaticidad (1924). La greguería fue el ejemplo por antonomasia de la literatura *deportiva*; así lo muestra esta nota de *Amauta* sobre un poema de Ernesto Giménez Caballero:

Literatura de señorito, trivial ejercicio de una imaginación en ocio vespertino que prueba su fuerza en el punching-ball, descendencia de la «greguería» castiza y aventurera. Si no hubiera otro testimonio de la época, tendríamos que creer en la «deshumanización del arte», en el arte puramente deportivo. Pero, por fortuna, aquí mismo en ésta América un poco bárbara aún [...] el arte cala más hondo en la vida y en las cosas (Anónimo, 1928, p. 40).

La última frase traza otra dicotomía en boga: la idea de que las vanguardias americanas se distinguían de las europeas por la inspiración humana (y autóctona).¹⁶

Para un neorromántico como Luis Cernuda, la greguería no es en sí creación poética, porque resulta no de la imaginación, sino del ingenio que traba metáforas limitadas a correspondencias de la realidad inmediata, tal como canonizó Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (1648) (Cernuda, 2002, pp. 174-175). No es extraño que Xammar acusase lo *agudamente deportivo* de *El alba en los ojos*, o que señalara el ingenio cerebral de las *Neuronas* de Valdelomar (Xammar, 1940, p. 71). Pero ¿en verdad se contraponen el ingenio (como facultad intelectual) y la imaginación (como despliegue sensitivo, emocional y espiritual)? Era así para aquellos escritores que privilegiaban la irracionalidad (que tomó notas subjetivistas después); no obstante, el asunto se dirimía en múltiples perspectivas individuales sobre la base de nociones circundantes. En la otra ladera, contra las implicancias negativas de las generalizaciones de Ortega, Dámaso Alonso defendió que la función intelectual era «distintivamente humana» (Alonso, 1978, p. 270). Por su parte, Peña Barrenechea explicaba en el ensayo citado que la poesía debía aunar potencias: razón y fantasía del inconsciente, vitalismo y técnica formal (González Vigil, 1997, p. 26; Monguió, 1954, pp. 163-164).

Escrito durante el desarrollo de tales debates peruanos y peninsulares, *El alba en los ojos* merece interpretarse como un ensayo de rehumanización de la poesía. A sabiendas de las tachaduras vertidas contra la greguería, Peña Barrenechea escogió su fórmula para configurar una expresión sentimental y un anhelo de superar lo material que se juzgaban ajenos al modelo. El ciclo no solo presenta poemas de amor y nostalgia de posible base autobiográfica, sino que insufla el cariz afectivo en la estructura del símil y de la metáfora, que Ortega señalaba como primera herramienta de deshumanización. En ese sentido, en las analogías de Ricardo Peña intervienen ingenio e imaginación, por lo que ostentan el dinamismo, la

16 Dicho humanismo se encauzó también hacia la defensa del sentimiento indígena, como muestra la propuesta del puneño Gamaliel Churata (Hurtado Lazo, 2020, pp. 41-45).

sugerencia y la polisemia que difieren del enfoque exteriorista y la univocidad lógica de la greguería, como se mencionó en el segundo apartado.

Si bien este poema sigue de cerca el esquema ramoniano: «El sol salta como un pez de oro / en la redoma de cristal / del cielo» (Peña Barrenechea, 2005, p. 169), el símil no se gasta en el parecido visual y cinético del pez y el sol. Por un lado, remite a lo furtivo del tiempo; por otro lado, la metáfora secundaria «redoma de cristal» desliza el significado implícito de que el mundo es una pecera y que, por lo tanto, nuestra existencia es limitada. El poema VI podría confundirse con una greguería que empareja dos movimientos semejantes por aéreos: «En mi boca un cigarro / hoy canta como una golondrina» (2005, p. 168); solo que, además del contraste entre el producto industrial y naturaleza, del símil deriva la idea de que el fumar sea la manifestación de un estado de ánimo (¿ardoroso o quemante?), pues en la tradición literaria el canto de la golondrina es emblema de lirismo. Otro poema próximo a la greguería es este: «En los parques de sus ojos / mi soledad se pasea» (2005, p. 171), pero la semejanza de parques y ojos no es clara ni tiene ironía humorística. Como sea que radique en el cerco o el verde de las pupilas, lo que importa a esta metáfora de genitivo es transferir a los *ojos* de la amada los valores que evoca *parques*: vida, belleza, apacibilidad, que entran en ironía con la soledad. Por su parte, el cerco sugiere que no hay escapatoria para la desolación del yo, idea que otros poemas del ciclo replican. Lo cierto es que estas y otras analogías de Peña, como las de los niños-aves (X y XVII), están diseñadas para suscitar nuevas asociaciones y sentidos, abiertos a la imaginación del lector (más que para deslumbrar por lo ingenioso del parecido).

Hay otros casos en los que la analogía carece de término común físico, e incluso lógico. Parten de la estructura figurativa de Gómez de la Serna, pero insertan asociaciones de otro tipo. El texto XIV vincula luna y velero por la silueta, y suma otras dos metáforas que ya no se fundan en semejanzas visuales; de hecho, resaltan la disimilitud: «La luna por velero, / dos estrellas por remos / y el mar por escudero» (Peña Barrenechea, 2005, p. 170). Los versos reclaman la interpretación simbólica de un contenido emotivo a partir de asociaciones pre-conscientes. Otro tanto ocurre en el poema final. Abre con la típica fórmula copulativa ramoniana para presentar la metáfora del amor como cruz,¹⁷ esta da pie a la imagen del «puñal de luz» que no corresponde a ningún tenor, porque es un símbolo (del recuerdo, según se interpretó antes) y no una metáfora. En XVI hay una visión onírica que tampoco explicita tenor y que evoca la felicidad y la plenitud de la amada en unidad con la naturaleza: «La miel de oro del manzano / derrama la palma de tu mano» (2005, p. 171); en el texto XXII (ya comentado) sucede lo mismo con la imagen, de pesadilla, de la tierra sangrante. Junto a la pauta ramoniana, en *El alba en los ojos* se inmiscuyen nociones y sugerencias del simbolismo finisecular (a la manera de Verlaine o de Eguren) para el que el alma es misterio inescrutable del que la poesía solo evoca posibles sentidos no constreñidos a la razón. Es así que la opción de Peña por la extrema síntesis se debe también a la necesidad de sugerir y de propiciar una apertura semántica que los detalles discursivos mermarían.

A propósito, debe notarse que la propuesta rehumanizadora del conjunto se complementa con su versificación que aprovecha en numerosos casos la rima y/o la regularidad

17 No es una metáfora visual, pero estaba medianamente socializada.

métrica y acentual. Para las nociones vanguardistas de depuración dichos recursos son adornos amplificadores, rezagos de la utopía musical del simbolismo. Según Alberto Hidalgo, son exógenos a la poesía, pues esta es antagonista de la música (Hidalgo, 1925, pp. 12 y 16). Por el contrario, Peña no deslindará de la idea romántica y simbolista de que el alma se efunde en canto, cuya concreción verbal era obra de la imaginación. No pocas veces los fenómenos sonoros realzan la emotividad. Los dos textos finales emplean la misma rima *luz-cruz* que remite a la paradoja del amor. Todos los versos de XIV son heptasílabos y riman, lo que da un efecto de fuerza y unidad al deseo del yo. La aliteración de /t/ y /g/ redobla la triple metáfora lluvia-rosario-llanto de XV.¹⁸ «La tarde desgrana en el silencio / su rosario de lágrimas» (2005, p. 170). Y ese principio musical es evidente en la imagen del ave relativa al canto que aparece en los poemas VI, X y XVII, que ya fueron comentados.

6. Conclusiones

Luis Monguió observa que los escritores peruanos que intentaron sujetarse a las prescripciones de la nueva poesía «no lograron deshacerse por completo [...] del sentimentalismo [...] que los vanguardistas estrictos repudiaban» (Monguió, 1954, p. 65). Y los poetas tomarían consciencia de esa peculiaridad. En 1932, Ricardo Peña Barrenechea indica que desde fines de la década pasada había surgido en Perú una poesía de búsqueda interior que supone una superación de la «inquietud pirotécnica» vanguardista (Peña Barrenechea, 1932a, p. 6). Enrique Peña, su hermano y él mismo poeta de renombre, afirmaba en 1937: «No cabe la exclusión en nuestra poesía última de un sentimiento romántico»; pues la concisión y el esquematismo de las vanguardias habían conseguido hilvanar afectos (Peña Barrenechea, 1937, pp. 68-69). Como se estudió en los apartados anteriores, *El alba en los ojos* fue un ensayo consciente y muy temprano de esa superación que los hermanos describen.

El conjunto resulta interesante por su experimentación, que a veces combina y otras alterna moldes compositivos, estrategias figurativas, tópicos y contenidos que proceden de poéticas contradictorias. Se alinea con las categorías estilísticas de la poesía nueva de veta española: síntesis, metaforismo inusitado, ludismo (moderado) y objetividad personalísima; para lo cual, hace su base estructural de la greguería, género manido en 1926 y sindicado por la crítica como el germen de la poesía *deportiva*. Sin embargo, dichas categorías se emplean para manifestar una subjetividad dominante, cuyos sentimientos son el trasfondo semántico de los versos, cuando no los animan expresamente. *El alba en los ojos*, pues, es un ciclo de añoranza de la niñez (de posible inspiración autobiográfica) y del amor, instancias de la vida entrelazadas en la metáfora de la luz matinal. La finalidad de estos poemas es penetrar el corazón y verterlo en la realidad, asumiendo que este es inaprehensible para la razón, conque enriquece la sorpresa de la analogía vanguardista incrementando la evocación hasta apelar al símbolo. En atención a lo anterior, aunque son notorias las pautas de la greguería, las razones de Peña para la concisión son otras: representa la fugacidad del tiempo, emula la sensibilidad detallista del niño, acepta la fragmentariedad de todo intento

¹⁸ También en I hay una triple metáfora, con un término insinuado por el verbo *despuntar*: sol-barco-pañuelo.

de penetrar el alma, y procura la polisemia. Ya no es la asepsia verbal ultraísta que excluye del poema cada partícula de la existencia y sus emociones.

En ese resultado ecléctico interviene la concepción subjetivista y trascendente que los simbolistas heredaron del Romanticismo. No faltará quien lo juzgue como el anacronismo de un autor que no pudo despojarse de los residuos de su obra inicial. Debe considerarse, en principio, que para Ricardo Peña Barrenechea la novedad de la poesía contemporánea radicaba en la primacía de una verdad interior irracional, producto del estado anímico y el inconsciente, por sobre el hecho exterior. Dicho sea de paso, a mediados de la década del 20 los escritores jóvenes del Perú forjaron la figura del simbolista José María Eguren como precursor de la poesía nacional contemporánea. En todo caso, la directriz estética de *El alba en los ojos* no sería residual, sino que fue una antesala de la última etapa de la obra de Peña, que comenzó hacia 1934 con sus romances interiores, y estuvo signada por una sensibilidad neorromántica y el lenguaje simbólico, en los que también contempló la necesidad de la concisión.

Bibliografía

- Abrahms, M. H. (1992). *El Romanticismo: tradición y revolución*. Visor.
- Agraz Ortiz, A. (2020). *El pájaro canta con los dedos*. Anthropos.
- Alonso, D. (1978). *Poesía española contemporánea*. Gredos.
- Anónimo (1928). «Nota polémica». *Amauta*, 15, 40.
- Aullón de Haro, P. (2000). *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*. Analecta Malacitana.
- Aullón de Haro, P. (2002). *El jaiku en España*. Hiperión.
- Balmaseda Maestu, E. (1991). *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*. Instituto de Estudios Riojanos.
- Carrillo, F. (1947). *Ricardo Peña Barrenechea* [Tesis de bachiller no publicada, Universidad Nacional de San Marcos].
- Cernuda, L. (2002). *Prosa I*. Siruela.
- Chueca, L. F. (2009). Aproximaciones a la poesía de vanguardia en el Perú. In *Poesía vanguardista peruana I* (pp. 9-114). PUCP.
- Corbacho Cortés, C. (1994). El ludismo en la poesía de Rafael Alberti. *Anuario de Estudios Filológicos*, 17, 57-72.
- Debarbieri, C. (1990). *Los personajes en la poética de José María Eguren*. Concytec.
- Eguren, J. M. (2015). *Prosa completa*. Academia Peruana de la Lengua/Biblioteca Abraham Valdelomar.
- García de la Concha, V. (1987). *La poesía española de 1935 a 1975 I*. Cátedra.
- Gómez de la Serna, R. (1919). *Greguerías selectas*. Saturnino Calleja.
- Gómez de la Serna, R. (1962). *Total de greguerías*. Aguilar.
- Gómez de la Serna, G. (1963). Hacia el concepto de greguería. *Papeles de Son Armadans*, 89, 197-204.
- Gómez Yebra, A. (1994). Introducción. In R. Gómez de la Serna, *Greguerías* (pp. 7-54). Castalia.
- González Vigil, R. (1974). *Forma e indeterminación en Eclipse de una tarde gongorina* [Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- González Vigil, R. (1991). *El Perú es todas las sangres*. PUCP.
- González Vigil, R. (1997). Ricardo Peña Barrenechea y la realización estética. *Palabra en Libertad*, 1, 24-28.
- Guizado-Yampi, R. (2024). La poesía de Ricardo Peña Barrenechea. In Ricardo Peña Barrenechea, *Poesía última* (pp. 5-39). UDEP.

- Hidalgo, A. (1925). *Simplismo*. El Inca.
- Hurtado Lazo, A. (2020). Polémica y vanguardia: tensiones en la reflexión poética de César Vallejo y Gamaliel Churata. *Ínsula Barataria*, 23, 33-51.
- Mariátegui, J. C. (1924). Poetas nuevos y poesía vieja. *Mundial*, 22.
- Mariátegui, J. C. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Ayacucho.
- Marrast, R. (1972). Introducción bibliográfica y crítica. In Rafael Alberti, *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí* (pp. 7-50). Castalia.
- Mendoza Fillola, A. (1998). La imposible infancia recobrada de Federico García Lorca. In P. Guerrero Ruiz (Ed.), *Federico García Lorca en el espejo del tiempo* (pp. 67-102). Aguacalera.
- Monguió, L. (1954). *La poesía postmodernista peruana*. Universidad de California. <https://doi.org/10.1525/9780520353756>
- Nicolás, C. (1991): Introducción. In Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías. Selección 1910-1960* (pp. 9-42). Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (1999). *La deshumanización del arte*. Espasa-Calpe.
- Pardo, A. (2021). La métrica en el refranero español. In Alexandra Oddo, Jean-Claude Ascombre y Bernard Darbord (eds.), *Del ritmo en los refranes, cantinelas y fórmulas* (pp. 227-242). Padilla Libros. <https://doi.org/10.5944/rhythmica.32386>
- Peña Barrenechea, E. (1937). Aspectos de la poesía de Eguren. *Letras*, 6, 68-78. <https://doi.org/10.30920/letras.3.6.5>
- Peña Barrenechea, R. (1932a). Realización y sentido cultural del arte. *Social*, 40, pp. 6 y 36.
- Peña Barrenechea, R. (1932b). Realización y sentido cultural del arte. *Social*, 43, pp. 14 y 32.
- Peña Barrenechea, R. (1932c). Realización y sentido cultural del arte. *Social*, 44, pp. 16 y 52.
- Peña Barrenechea, R. (2005). *Obra poética completa I*. PUCP.
- del Rey Briones, A. (1986). Greguería y novela en Ramón Gómez de la Serna. *Epos*, 2, 281-287. <https://doi.org/10.5944/epos.2.1986.9466>
- Rodríguez Izquierdo, F. (1972). *El haiku japonés*. Guadarrama.
- Silva-Santisteban, R. (2020). *Escrito en el fuego*. Alastor.
- Serrano Vázquez, M. C. (1991). *El humor en las greguerías de Ramón*. Universidad de Valladolid.
- de Torre, G. (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Rafael Caro Raggio.
- de Torre, G. (2001). *Historia de las literaturas europeas de vanguardia*. Visor.
- Vallejo, C. (1926). Poesía nueva. *Amauta*, 3, 17.
- Xammar, L. F. (1939). Comentario a la materia de Ricardo Peña. *Mercurio Peruano*, 150, 311-329.
- Xammar, L. F. (1940). *Valdelomar, signo*. Sphinx.

Renato Guizado Yampi

Departamento de Lengua y Literatura
 Centro de Estudios de la Poesía Peruana
 Universidad de Piura, campus Lima
 C. Mártir José Olaya 162
 15074 MIRAFLORES
 Perú