

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**XAVIER ABRIL, NOVELISTA DISOLVENTE  
Y GERMINAL: TIENTOS SOBRE *EL  
AUTÓMATA***

TESIS

Para optar el Título Profesional de LICENCIADO EN LITERATURA

AUTOR

Christian Alexander Elguera Olórtegui

Lima – Perú

2013

A Carlos E. Zavaleta, por incentivar lo primigenio.

A Aída, por la espera (y a pesar de todo).

A Anna Livia Plurabelle, por el aliento.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1.	
ANÁLISIS PARATEXTUAL Y METATEXTUAL DE <i>EL AUTÓMATA</i> .....	14
1. Paratexto: De la acción al producto.....	16
1.1. Pequeño crimen burgués (1929).....	19
1.2. El autómata (1958).....	25
2. Las ediciones de <i>El autómata</i> .....	27
2.1. La legitimación editorial.....	27
2.2. Publicaciones.....	29
2.2.1. <i>Bolívar</i> y otras menciones en libros.....	30
2.2.2. Creación & Crítica.....	36
2.2.3. Documentos de Literatura N°2-3.....	36
2.2.4. El Manantial Oculto.....	37
2.2.5. Balance.....	41
3. Recepción crítica.....	43
3.1. Alberto Tauro.....	43
3.2. Jorge Kishimoto.....	44
3.3. Carlos Eduardo Zavaleta.....	46
3.4. Mirko Lauer.....	50
3.5. Katharine Niemeyer.....	52
3.6. Jorge Valenzuela.....	56
3.7. Carlos López Degregori.....	62
3.8. Otros.....	63
3.9. Balance.....	65
CAPÍTULO 2	
LA PROSA DE XAVIER ABRIL: PARANGONES CON <i>EL AUTÓMATA</i> .....	67
1. El poema en prosa abrileano.....	68

2.	<i>Hollywood. Relatos contemporáneos: disidencia, viaje y cuerpo</i> .....	75
2.1.	Tomás de posición en <i>Hollywood</i> : los prefacios abrileanos.....	78
2.2.	Contra el programa de vida cotidiana.....	82
2.2.1.	La legitimación del trabajo.....	83
2.2.2.	Desmitificación de la cultura.....	84
2.2.3.	Discrepancias literarias.....	85
2.2.4.	Crítica de la religión.....	89
2.3.	La lógica pasional abrileana: celebración del cuerpo.....	90
2.4.	El poeta viajero: fisiología de la ciudad y tipos de movilidad.....	92
2.5.	Influencia de Ramón Gómez de la Serna: la greguería.....	98
2.6.	Comparación entre <i>Hollywood</i> y <i>El autómata</i> .....	100
3.	<i>Difícil trabajo</i> : cuerpo encerrado, mundo gastado y placer lejano.....	104
3.1.	El reconocimiento de una antología.....	104
3.2.	Los motivos del trabajador.....	106
3.3.	El estudio de Emilio Adolfo Westphalen.....	108
3.4.	Taquicardia (1926): autoridad coercitiva y utopía revolucionaria.....	111
3.5.	Los espacios abatidos.....	114
3.6.	Tientos de la trascendencia.....	116
3.7.	Un mundo psicofísico: lazos surrealistas.....	118
3.8.	Comparación entre <i>Difícil trabajo</i> y <i>El autómata</i> .....	125
4.	Breve balance de la obra abrileana.....	128

### CAPÍTULO 3

#### ESTILO MORTUORIO: EXCESO Y PERMANENCIA DE LA MUERTE..... 131

1.	Definiciones del estilo mortuario: programa, autómata, parangón y serie.....	132
2.	Organicidad y forma del estilo mortuario en la narrativa vanguardista peruana.....	135
2.1.	Gradualidades entre modernismo y vanguardia.....	135
2.2.	Configuración de una tendencia estilística en Varallanos, Vallejo, Hidalgo y Adán.....	139
2.2.1.	Vitalidad truncada e inanidad en “La muerte de los 21 años”.....	141

2.2.2.	El exceso en “Los Caynas” y “Quiero perderme...”	145
2.2.3.	La cruda visualidad de “El Tuerto”	148
2.2.4.	Fracaso y apagamiento en <i>La casa de cartón</i> y “Trance de poder”	149
2.2.5.	Breves acotaciones sobre <i>El autómeta</i>	152
3.	Isotopía del estilo mortuorio abrileano: Automatismo (entre técnica e ideología)	153
3.1.	Autómata mecánico (AM): Tecnología e imitación de la vida	154
3.1.1.	La artificialidad de un personaje	155
3.2.	Autómata Abrileano (AA): producto del programa ideológico	157
3.2.1.	Ideología de la coerción	158
3.2.2.	Tipos de automatismo según Xavier Abril	162
3.3.	AM, AA y el robot: afinidades de la carencia	165
3.3.1.	El autómeta para Hoffmann	166
3.3.2.	El autómeta de Holmberg: entre técnica y política	169
3.3.3.	El servidor de <i>R.U.R.</i> : obediencia ante el programa	172
4.	Dos influencias del estilo mortuorio abrileano	175
4.1.	James Joyce. Parálisis, desilusión y familia	176
4.2.	La estética gótica: los claustrofóbico, pasional y fragmentario	180
5.	Análisis textual	184
5.1.	“Sueño”: despliegue de la enfermedad	185
5.1.1.	Euforia del dolor y categorías de la muerte	186
5.1.2.	Cercanía mortuoria	188
5.1.2.	Un fin inevitable y rutinario	190
5.2.	“Silencio”: repeticiones mortuorias y el cuerpo fragmentado	192
5.2.1.	Repitiendo la carencia	192
5.2.2.	Una voz perdida	194
5.2.3.	Un mundo consumido por el exceso	196
5.3.	El camino irremediable y programado	197
5.4.	Develación de lo mortuorio	198
5.5.	Conclusiones	203

CAPÍTULO 4	
EL ESTILO VITAL. EL PROCESO DISOLVENTE Y GERMINAL.....	206
1. El estilo vital.....	210
1.1. Interacciones: de la manipulación al ajuste.....	212
1.2. La función crítica.....	215
1.3. Vanguardismo afectivo.....	217
2. El autómatas y el periodo del marxismo gótico.....	221
3. El narrador y el acento de la praxis vital.....	231
3.1. Modalidades del narrador.....	232
3.2. Dirección colectiva: el discurso del manifiesto.....	235
3.2.1. La afectividad del discurso manifiesto.....	236
3.2.2. Del “yo” a la colectividad.....	237
4. Análisis textual.....	240
4.1. Segmentación.....	240
4.2. Presencias y modos de existencia.....	241
4.3. Esquemas discursivos.....	244
4.4. Valores semánticos.....	246
4.5. Isotopías y figuras.....	247
4.6. Diferencias entre el tempo vital y mortuorio.....	248
4.7. Del silencio al sonido.....	249
4.8. La sanción.....	252
4.9. Cuadro semiótico.....	253
5. Del desencanto al nuevo mito y la utopía.....	255
5.1. El mito mundano.....	257
5.2. La mentalidad utópica.....	261
5.3. Entre el sueño y el despertar.....	267
5.4. La protesta que no cesa.....	269
CONCLUSIONES.....	272
BIBLIOGRAFÍA.....	274

## Introducción

El nacimiento de esta tesis se debe a Carlos Eduardo Zavaleta. En unas de las tantas noches que nos reuníamos en su casa le pregunté cuál podría ser un buen tema para la tesis de licenciatura. De inmediato, Zavaleta nos dijo que sería buena idea centrarse en la narrativa de Xavier Abril, especialmente en su novela *El autómata*. Esta información nos sorprendió. Para aquel entonces sabíamos del Abril poeta gracias al *Panorama actual de la poesía peruana* de Estuardo Núñez y a los poemas recopilados en *La poesía contemporánea del Perú*.

Guiados por la curiosidad decidimos presentar una ponencia en I Encuentro de jóvenes investigadores en narrativa peruana e hispanoamericana (UNMSM, 9 de abril del 2008), donde comparamos esta novela con *XYZ* de Clemente Palma. En lo sucesivo nuestro interés siguió calando ya no solo en *El autómata* sino también en la obra de Xavier Abril tal como podrá apreciarse en las reseñas y artículos que escribimos<sup>1</sup>, comparando afinidades con sus coetáneos (Adán, Westphalen), así como las variantes de estilo y afectos de su prosa, siempre al alimón entre el espíritu vanguardista y el credo revolucionario.

Conforme avanzaban las pesquisas advertíamos que Xavier Abril había sido ignorado por la crítica o, en el mejor de los casos, estudiado a volandas, como mención que no debe olvidarse, pero en la que pocos ahondaban. Mirko Lauer, por ejemplo, mencionaba que *Hollywood* era uno “uno de los poemarios subvaluados de la vanguardia peruana” y que “Uno de los que más afectado quedó (en lo editorial y en lo personal) por el deslizamiento que produjeron los años de indiferencia al vanguardismo fue Abril (“Abril”

---

<sup>1</sup> Para un recuento de nuestras investigaciones sobre Xavier Abril y la vanguardia véase la bibliografía final.

15-17). Por esto resulta loable que recientemente hayan surgido nuevos estudios acerca de la obra de este autor, destacando los abordajes de Carlos López Degregori, Américo Mudarra y Lisandro Gómez, y que hayan aparecido títulos que permitan el descubrimiento de Abril, cítense sino *Poesía soñada* y *Poesía vanguardista peruana T. II*.

Sin embargo los estudios sobre *El autómeta* se han mantenido a la zaga. Si los hay entre otros, consideramos dos motivos a los que se debe este olvido: a) su publicación interrumpida que impidió se le conociera íntegramente hasta 1994, tras sesenta y tres años de la primera aparición, b) su circunscripción a la narrativa vanguardista, cuyos códigos aún no han sido revisados con la minuciosidad que ameritan, siendo un tema aún por estudiar, por lo cual resulta coherente la desatención hacia este texto, con suerte semejante a la del Hidalgo cuentista.

Para Gonzales Vigil en el prólogo de *El cuento peruano 1920-1941*, Xavier Abril — al igual que Adán y Vallejo— es “una prosa liberada de la estética realista” (24), caso de “osadía y originalidad innovadoras” en la narrativa peruana, (32) miembro del “experimentalismo” (35). Si bien este juicio se basa en la lectura de *Hollywood* lo consideramos también válido para comprender la modernidad literaria de *El autómeta*: su tecnificación textual corresponde al corpus de narraciones vanguardistas latinoamericanas, destacando por la brevedad (los capítulos son estampas), fractalidad (la secuencia no es cronológica ni causal) y gaseosidad (oposición a la rigidez novelesca decimonónica).

Pero su importancia no es solo formal. En “Homenaje en el Cincuentenario de Amauta” (1976), Xavier Abril especificó que su “fervor mariateguista” se inició en 1925 (81); una fecha temprana que evidencia desencuentros entre su posición política y



expresión artística: desde 1925 hasta 1930 Abril es reconocido como escritor vanguardista (Gonzales Vigil, “Prólogo” 29), presentando al respecto dos características esenciales: “humorismo” y “afán lúdico” (Rama, “Medio siglo” 154). Posteriormente asistiremos a un cambio: cuando Abril escribe *El autómata* empalma preocupaciones sociales y espirituales, conjugando la ebriedad surrealista y revolución comunista. A este periodo sucederá la introducción en la literatura proletaria, expurgándose cualquier vestigio del vanguardismo. En este sentido es importante recalcar que *El autómata* se escribe cuando “suena la campana de 1930 que pone en claro los límites de la empresa [vanguardista] y los fuerza a una rearticulación de su proyecto inicial” (Rama, “Medio siglo” 154)<sup>2</sup>. Esto se ejemplifica en la composición a caballo entre la experimentación literaria (ruptura formal) y las tensiones ideológicas entre burguesía y comunismo (ruptura social).

Esta última formulación define la toma de posición abrileana. En semejanza a Mario de Andrade que declara: “Eu insulto o burguês funesto”, “Fora o bom burguês” (“Ode ao Burguês”), o al narrador nerudiano de *El habitante y su esperanza*, aburrido y amargado de los itinerarios oficiales, “días que se arrastran desgraciadamente” (22), Xavier Abril configura sujetos líricos con una afectividad opuesta al establishment burgués. Sin embargo, si *Hollywood* continúa la tradición de despatarrar a los burgueses, en *El autómata* las críticas del narrador son combativas, subrayando la acepción militar de vanguardia, funcionando como “arietes para derrumbar las puertas de las ciudades culturales” (Rama, “Medio siglo” 118).

---

<sup>2</sup> Ahora, en este nivel Abril no se inserta en una problemática latinoamericana, sino que forma parte de un vanguardismo externo, conectado al sistema literario europeo (Rama, “La tecnificación” 370).

Abril escribe entre sonos de coyunturas sociales, por esto su obra permite comprender afectivamente el *Geist* de una década, respondiendo a las responsabilidades del nuevo artista. A guisa de explicación recordemos que según el catalán Martí Casanovas el artista “as an integrated part of society, should be stirred by the ‘same problems that agitate all people’”<sup>3</sup> (Unhuh 79); igualmente Mariátegui sentenció que “El artista que no siente las agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época, es un artista de sensibilidad mediocre, de comprensión anémica” (“Amantes” 57). Abril con *El autómata* aborda temas de preocupación humanista: el hombre es reducido a un engranaje, dominado por fuerzas que lo alejan de toda vitalidad. Rezuma en tal personaje el insecto kafkiano, el *hollow man* de Elliot, el dublines joyceano, el hombre-estuche de Benjamin. El autómata que Abril crítica es el *spießer*<sup>4</sup> que conforma la *Gestell* heideggeriana<sup>5</sup>.

Por esto proponemos es que *El autómata* fluctúa entre la disolución de la muerte excesiva (estilo mortuorio, mismidad burguesa) y la germinalidad de nueva vida (estilo vital, proyecto crítico-mítico-utópico). Esta hipótesis parte de un juicio de André Breton sobre el conde de Lautreamont: “Lautréamont’s language it at once a solvent and an unequalled germinal plasma” (*Black humor* 133)<sup>6</sup>. Este proceso implica los siguientes aspectos: a) Disolver la muerte es curar la vida gastada y arruinada (cuerpo enfermo y *corpse*) por los excesos de un poder inhumano, brutal en su castigo e incesante en la

---

<sup>3</sup> “Como un integrante de la sociedad, debe estar conmovido por ‘los mismos temas que agitan al pueblo’” (Nuestra traducción).

<sup>4</sup> Como bien indica Lowy este vocablo refiere al “individuo chabacano, corto de miras y prosaico de la sociedad burguesa” (“Walter Benjamin” 80)

<sup>5</sup> Con este término Heidegger explicaba el castigo que el hombre recibía de la sociedad tecnológica que había construido, no siendo sino la pieza barata de un gran andamio, atrapado en la tecnocracia y alejado de toda autenticidad (Steiner 198-199).

<sup>6</sup> “El lenguaje de Lautréamont es a la vez un disolvente y un plasma germinativo inigualable” (Nuestra traducción).

vigilancia (ciudad, hospital), b) la transformación germinativa no es abstracta sino que —si bien la promueven elementos contrafactuales— se consume dentro del mundo concreto: únicamente en la mundanidad advendrá la regeneración, recuperando lo arrebatado al protagonista, Sergio (salud, voz, claridad, vitalidad, etc.).

Tras lo anotado bosquejamos el esquema de nuestra investigación. Nuestro primer capítulo se centra en evaluar las publicaciones interrumpidas que ha tenido este texto, desde la primera aparición en *Bolívar* N° 13 (1930) hasta la edición de *El autómeta y otros relatos* (2008). Asimismo hacemos un recorrido por el corpus crítico que se ha ocupado de este texto, a fin de confrontar y hacer un balance de los diversos enfoques.

La obra de Xavier Abril supera el tono lúdico o estridente de las prosas de *Hollywood. Relatos Contemporáneos*, filiándose a la desazón y halo surrealista de *Difícil trabajo: antología (1926-1930)*. Por este motivo decidimos analizar en el segundo capítulo de esta tesis cada uno de los libros mencionados, pues al hacerlo sopesamos gradualmente las tomas de posición que Abril experimentó entre la década del 20 e inicios del 30. Solo de esta manera podremos comprender la particularidad y valor de *El autómeta* como parte de un conjunto y resultado de una evolución ideológica-estética.

Un motivo especial que nos llevo de la simple curiosidad al estudio sistemático fue una cita de Zavaleta, la cual afirmaba que *El autómeta* era uno de los textos más pesimistas de la literatura peruana. No fue difícil comprobarlo. Benjamin comentaba a Adorno que al leer *El campesino de París* sentía palpaciones de corazón (*Correspondence* 488); de la misma manera podemos decir que cada página de *El autómeta* fue la intensa sensación del

dolor de un cuerpo inerme, enfermo y torturado, al que se ha hurtado violentamente toda dignidad humana.

En aras de discernir y discutir “la negritud” o pesimismo de esta novela hemos establecido que su discurso transita entre lo eufórico y fórico, que a su vez corresponde a dos diferentes tipos de estilo: a) mortuario y b) vital. En un nivel inicial el texto nos conduce a los bajos fondos de la muerte, operativa tanto a nivel físico y mental, basada en la ideología de un programa coercitivo; mas, después, este nivel troca su acentualidad y es desplazado por nuevos intereses y búsquedas. Es el paso de lo abyectable hacia lo deyectable.

El tercer capítulo está íntegramente dedicado a dilucidar el primer nivel o estilo mortuario. En este apartado nos interesa demostrar que el discurso de *El autómata* debe entenderse como la representación crítica de un sistema de poder que despoja a los hombres de toda humanidad, reduciéndolos a engranajes fáciles de controlar y liquidar. En este sentido hacemos un seguimiento de tres momentos que consideramos relevantes para comprender dicha configuración textual: el automatismo, el talante subversivo de la narrativa joyceana, los escenarios y afectos de la literatura gótica.

Pero conforme el proceso agónico se desenvuelve, la novela también permite advertir la creencia en un cambio, asunción que determina la huida del espacio mortuario y la necesidad de adquirir algo que sea novedoso en medio de la cotidianidad del programa. Consideramos que en aras de este proyecto el discurso presenta una crítica de la ideología burguesa, enunciada y dirigida por el narrador, quien cuestiona “un modo de vida que considera atrofiado, falaz, antinatural” (Mudarra 57). Ahora, al unísono de esta disidencia

a nivel sociológico, observamos en *El autómata* otros modos de abolir la muerte y acercar al hombre hacia la vitalidad, por ejemplo el mito y la utopía.

El aleccionamiento del narrador a sus destinatarios textuales (se dirige a un vosotros) delinea una axiología y un *modus vivendi* alternativo donde “La visión de lo que debe ser (...) no puede separarse empero de una actitud crítica ante el modo de ser actual en el mundo” (Buber 17-18). La filípica del narrador contra el automatismo no es solo ataque sino también esperanza, firme asunción en el mudar del mundo: “El sufrimiento que nos causa un orden absurdo prepara el alma para la visión” (Buber 18). Se trata de una utopía relacional, que se comparte con la comunidad humana para cesar el hipar producido por el sistema burgués-capitalista.

La metodología que nos ha guiado en la interpretación textual ha sido a) la semiótica tensiva, a partir de cuya terminología establecemos la clasificación y gradualidad de los estilos de *El autómata*; b) la sociología de la literatura desde la cual comprendemos los aspectos epocales de la novela, dilucidando sobre la correspondencia entre el régimen del programa y una clase social específica como la burguesía, identificando además el sentido ideológico del automatismo.

\*\*\*

Las páginas que siguen no hubieran tenido ninguna dirección sin los aportes de Carlos Germán Belli, quien amablemente, por vía telefónica, nos brindó datos acerca de libros, autores y temas que ampliaron nuestro horizonte. De igual importancia han sido los diálogos con Antonio Melis quien, las veces que coincidimos en diversos congresos, nos comentó sobre aspectos personales y escriturales de Xavier Abril, su gran amigo.

Los consejos de Ricardo Silva-Santisteban han sido sumamente invaluable a lo largo de esta tesis: cada conversación con él fue una luminaria que nos permitió esclarecer dudas y profundizar en la obra abrileana y poética vanguardista; los libros que nos facilitó fueron indispensables para el desarrollo de estas líneas. Digno es también de mencionarse el apoyo bibliográfico de Camilo Fernández Cozman, Giancarlo Stagnaro, Brenda Acevedo y Cesar Lopez; así como las siempre apreciables correcciones de Catherine Lozano.

## Capítulo 1

### Análisis paratextual y metatextual de *El autómata*

El propósito de este capítulo es estudiar el discurso que gira alrededor de *El autómata*. Esto configura gradaciones de cercanía y lejanía textual que, por ejemplo, van desde dedicatorias (intrínsecas al material editado e impreso) hasta investigaciones académicas (externas al libro, pero que tratan sobre él). Caso paradigmático para comprender lo expuesto es la “edición crítica” que incluye, en el mismo libro, el texto original y material adicional cuya función es presentar dicho texto, proponiendo vías de entrada al momento de leerlo, tal es el caso de primeras versiones, dossier de recepción, bibliografía, iconografía, etc.

En este sentido proponemos un estudio paratextual y metatextual de *El autómata*. Como primer paso definiremos qué es un paratexto, para lo cual nos servimos de las propuestas de Gérard Genette, quien afirma que:

(...) es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto. Cualquier investidura estética o ideológica (...), cualquier coquetería, cualquier inversión paradójica que pone el autor: siempre un elemento de paratexto está subordinado a ‘su’ texto, y esta funcionalidad determina lo esencial de su conducta y de su existencia (*Umbrales* 16)

El paratexto presenta y da presencia a un texto bajo la forma de libro (Genette, *Umbrales* 7). Para el teórico francés existen dos tipos de paratexto: 1) peritexto, interior del libro que

incluye títulos, epígrafes, dedicatorias, entre otros; 2) epitexto, exterior del libro, que comprende formatos de libro, franjas editoriales, entrevistas del autor, etc. (Genette, *Umbrales* 10).

Ahora, Genette define como metatextual la relación del texto literario con la crítica literaria, que es su metatexto en tanto que lo comenta (*Palimpsestos* 13). El comentario puede ser una reseña periodística o especializada, un ensayo o un estudio crítico. (Genette, *Figuras V* 9-10).

En ambos casos se trata de categorías que trascienden el texto, esto es, que están afuera del espacio textual editado. Aquí se perfila una gradualidad de cercanía: el título está más cerca al texto (paratexto)<sup>7</sup> que un comentario crítico (metatexto). En esta medida nos dedicaremos al análisis de:

- a) “Peritextos oficiales antumos”, que integran el libro propiamente (títulos, dedicatorias, intertítulos, etc.). Son responsabilidad del autor en tanto fueron elegidos por él durante su vida. Así, como lo comprueba el original mecanografiado que nos fue facilitado por Ricardo Silva-Santisteban, la estructura de la obra estaba definida para 1971.

---

<sup>7</sup> Sobre la relación de cercanía o lejanía paratextual Genette cita esta referencia de J. Hillis Miller, considerándola “una muy bella descripción de la actividad del paratexto”: “Una cosa *para* no está solamente a la vez en los dos lados de la frontera que separa el interior y el exterior: ella es la frontera misma, la pantalla que hace de membrana permeable entre el adentro y e afuera. Ella opera su confusión, dejando entrar el exterior y salir el interior, ella los divide y los une” (*Umbrales* 7)



- b) “Metatextos”, que conforman el corpus de recepción. Se trata de textos alejados de la obra material, pero que giran a su alrededor comentándola o interpretándola.

#### **4. Paratexto: De la acción al producto**

Gerard Genette empezó a trabajar el concepto del paratexto en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982), donde lo incluía como parte de una categoría mayor: “la transtextualidad o trascendencia textual del texto”. Pero será en *Umbrales* (1987) donde realice un estudio más detenido y minucioso, ofreciéndonos ya una definición sistemática:

[El paratexto] es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto. Cualquier investidura estética o ideológica (...), cualquier coquetería, cualquier inversión paradójica que pone el autor: siempre un elemento de paratexto está subordinado a ‘su’ texto, y esta funcionalidad determina lo esencial de su conducta y de su existencia (16)

De entre la clasificación de paratextos ofrecida por Genette es de especial importancia la del título. La función titular es designar y hacer reconocible el texto. Quien ha resumido estas funciones ha sido Roland Barthes de la siguiente manera:

Todo título tiene, pues, muchos sentidos simultáneos, dos de los cuales, por lo menos, son: 1) lo que enuncia, relacionado con la contingencia de lo que sigue; 2) el anuncio mismo de que seguirá un fragmento de literatura (...); dicho de otra manera, el título tiene siempre una doble función: enunciativa y deíctica (“Análisis textual” 328).

El texto que es materia de nuestra investigación ha tenido tres títulos: 1) *Escenas del pequeño crimen burgués* (Bolívar N° 13, 1930) 2) *Pequeño crimen burgués* (a partir de 1931 hasta 1958) y 3) *El autómeta* (1958 en adelante). Xavier Abril en la elección de sus paratextos ha descrito la negatividad de la sociedad. En un primer momento (1930, paratexto original) nos habla de una acción (el crimen pequeño burgués); luego —a partir de lo indicado en la nómina de obras del autor que acompaña la edición de *Vallejo* (1958, paratexto ulterior)—, tendremos al producto o resultado de un programa (el autómeta).

Esta dobleitud ha generado una serie de problemas. Hubbert Pöppel y Miguel Gomes en su *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias* (2008) registran el texto, en su sección dedicada a Xavier Abril, como sigue: “*El autómeta o pequeño crimen burgués*” (81). Lo mismo hace María Luz Canosa Ortega al señalar en su “Noticia bibliográfica de Xavier Abril” que nuestro autor publicó en 1930 “un capítulo de su novela *El autómeta o Pequeño crimen burgués*” (263). Ambas referencias cometen un error al confundir las indicaciones paratextuales<sup>8</sup>: el segundo paratexto no fue subtítulo del primero, pues el autor substituyó uno por otro, eligiendo finalmente el paratexto ulterior (*El autómeta*) como definitivo y único<sup>9</sup>.

Si bien nunca adscribió su texto a una corriente, Abril señaló su adhesión al género narrativo, así en la lista de obras que ofreció en *Hollywood y Descubrimiento del alba* figuraban: *Pequeño crimen burgués (relato)* y *El autómeta (novela)*, respectivamente. Al respecto debemos incidir en lo que Genette llamó paratexto factual, aquel “cuya sola

---

<sup>8</sup> Este error equivaldría a señalar: *Working in Progress o Finnegans Wake*, pasando por alto que el primero fue un título provisional.

<sup>9</sup> Otro caso de substitución paratextual lo encontramos en la publicación de *Declaración de nuestros días*. Abril había previsto que el prólogo que acompañaría el poemario sería un ensayo de César Falcón, pero finalmente decidió incluir un estudio de Concha Meléndez.

existencia, si es conocida por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción” (*Umbrales*, 12). Un ejemplo de paratexto factual lo encontramos cuando se presenta a *El autómata* como “novela surrealista” en la carátula de *Documentos de literatura* N° 3/4, información que tiene una fuerza ilocutoria de mensaje, pues determina ciertos parámetros para entrar en la obra (Genette, *Umbrales* 15): el género (novela) y el contexto histórico (gestación y desarrollo de las vanguardias literarias). Asimismo no deben confundirse las referencias “relato” o “novela” con subtítulos, pues son indicaciones genéricas cuya función es vincular el texto a un género literario en especial<sup>10</sup>.

Prosiguiendo con los títulos, y atendiendo a la tipología genettiana, diremos que estamos ante títulos temáticos, es decir, que aluden al contenido textual. Ambos casos se guían por la cláusula: “este libro habla de... [un crimen, un autómata]” (Genette, *Umbrales* 69 y ss.) A su vez éstos se dividirían en:

- a) Títulos metonímicos (Genette, *Umbrales* 73): el burgués y el autómata son piezas de una extensa planificación cultural burguesa; engranajes de una maquinaria
- b) Títulos simbólicos (Genette, *Umbrales* 73): *Pequeño crimen burgués* para una obra que denuncia la violencia de una clase social; *El autómata* para una novela que trata sobre la coerción y violencia de un programa ideológico.

Ahora, hay que preguntarnos ¿cuánto cambia el sentido con la sustitución paratextual?, ¿de qué modo afecta la identificación del texto?, ¿qué connotaciones ofrece cada variante?

---

<sup>10</sup> Este asunto resulta problemático pues por un lado mantiene una filiación a lo canónico, por otro, contradice la diégesis en tanto que la narrativa vanguardista disuelve los modos solentes de narrar y la concepción en sí de novela.

Como ha indicado Genette a partir de los primeros títulos de *El Ulises*, lo suprimido no desaparece y por lo tanto debe también ser considerado al momento del análisis, pues el “paratexto previo forma parte legítima del paratexto póstumo” (Genette, *Umbrales* 60), igualmente “los borradores, esquemas y proyectos previos de la obra pueden también funcionar como un paratexto” (Genette, *Palimpsestos* 12).

#### 4.1. Pequeño crimen burgués (1929)

Genette apostillaba que el título es “una tema de conversación” (*Umbrales* 68). Siendo así, huelga preguntarse qué conversación proponen los paratextos abrileanos. Para nosotros se trata de un tema estético-ideológico: burgués o autómeta, ambos son símbolos de un sistema social que es rechazado por el narrador. ¿Pero cómo estos títulos nos remiten a dicho sistema? A manera de respuesta recurrimos a estas palabras de Derrida en “Semiología y gramatología”<sup>11</sup>:

Ya sea en el orden del discurso hablado o del discurso escrito, ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento (...) Este encadenamiento hace que cada “elemento –fonema o grafema- se constituya a partir de la traza que han dejado en él otros elementos de la cadena o del sistema (Web).

Expliquemos: los paratextos abrileanos se configuran gracias a un discurso anterior (crítica ideológica de la burguesía), con el cual mantiene lazos intertextuales. Es así como,

---

<sup>11</sup> Se trata de una entrevista realizada por Julia Kristeva en 1968 e incluida en el volumen *Posiciones*. Valencia: Pre-textos, 1977.

por ejemplo, el primer paratexto (*Pequeño crimen burgués*) nos conduce hacia un plano ideológico donde la burguesía representa los valores abyectables por antonomasia, determinando el antagonismo del narrador contra este régimen y su toma de posición a favor del socialismo. Este es su mensaje.

Si bien ambos textos aluden a la burguesía, el primero acentúa la referencia histórica y social que el segundo más bien sugiere. Por esto decir “Pequeño crimen burgués” no es lo mismo que “Crimen pequeño-burgués”. Advirtamos que el juego de palabras plantea un cambio significativo: En el paratexto abreleano el primer adjetivo (“pequeño”) del sustantivo (“crimen”) alude peyorativamente a una circunstancia delictiva, siendo otra forma de decir “bajo crimen”. Luego, esta valoración recae sobre el segundo adjetivo (“burgués”), es decir: El crimen cometido por la burguesía es “vil”, “indigno”.

Esta variante descarta una mera referencia al delito, optando por establecer una axiología sobre una clase social: la burguesía es “despreciable” por sus crímenes, la burguesía comete acciones “reprobables”. En este sentido el paratexto original es acusativo: crimina a la sociedad burguesa. Sobre esta precisión recordemos que la vanguardia acusó al sistema hegemónico y oficial, a nivel político, religioso, cultural, etc., tal es lo que hace Artaud en sus *Cartas a los poderes* y Mariátegui en su “Proceso”. Considerando este contexto, advirtamos que la fecha más antigua de este paratexto aparece en *Descubrimiento del alba*, donde se indica el año 1929 (en *Hollywood* se había registrado 1930). El texto surge pues en una etapa de debate sobre las relaciones entre el vanguardismo y la política socialista.

A guisa de este “encadenamiento” entre signo literario y signo ideológico, debemos analizar, brevemente, el debate entre comunismo y burguesía. Para Marx el pequeño burgués “consta de *por una parte y por otra parte*”, es “la contradicción personificada”, pues se define por la ambigüedad frente a burgueses y socialistas. Esta vacilación la encuentra Marx representada en la persona y obra de P.J. Proudhon:

El señor Proudhon es de la cabeza a los pies el filósofo, el economista de la pequeño burguesía. *El pequeño burgués*, en una sociedad avanzada y por mor de su condición, se hace por una parte socialista y por la otra economista, es decir, que está deslumbrado por la magnificencia de la alta burguesía y simpatiza con los sufrimientos del pueblo (...) Semejante pequeño burgués diviniza la contradicción, ya que la contradicción es el fondo de su ser” (*Miseria* 85)

Esta crítica lleva a Marx a acentuar la diferencia entre socialismo proletario y socialismo liberal o burgués. Éste último se caracteriza por su negación a involucrarse en cualquier proceso que ponga en riesgo sus intereses sociales y económicos. El problema de la pequeño burguesía es entonces buscar una ingenua conciliación de los opuestos, que anularía toda dialéctica, de acuerdo a lo cual “el cambio social” resulta innecesario, por esto:

“Los burgueses socialistas quieren perpetuar las condiciones de la vida de la sociedad moderna, pero sin las luchas y los peligros que surgen fatalmente de ellas. Quieren perpetuar la sociedad actual, pero sin elementos que la revolucionan y descomponen. Quieren la burguesía sin el proletariado” (Engels y Marx, *Manifiesto* 61).

Lenin mantendrá una concepción similar de la pequeño burguesía, si bien resulta necesario precisar que ésta tiene una doble naturaleza en sus escritos. Esto lo observamos

en “Socialismo pequeñoburgués y socialismo proletario”, donde la considera un aliado en la etapa de la revolución contra funcionarios y terratenientes rusos (régimen feudal de servidumbre). A esto se debe que Lenin —como estrategia para viabilizar un gobierno del socialismo proletario— proponga en este artículo la continuación de patrones socio-económicos y políticos burgueses.

Pero como Marx, Lenin también considera a la pequeño burguesía un grupo político que atenta contra las propuestas del socialismo proletario. Con esto se alude al socialismo pequeñoburgués que se oponía a la radicalidad leninista, estableciendo así un antagonismo expuesto en esta líneas: “Toda la historia del pensamiento revolucionario ruso durante el último cuarto de siglo es la historia de la lucha del marxismo contra el socialismo populista pequeño burgués” (“Socialismo” 73).

Lenin reitera esta concepción política en “Dos tareas de la social democracia en la revolución democrática” (1905). Allí considera que la burguesía es conservadora y reformista; la clase obrera, revolucionaria. La primera vigila su interés dilatando los cambios, la segunda los acelera y enfatiza su radicalidad. Con esta diferenciación Lenin prosigue la crítica de la pasividad e indecisión pequeño burguesa, confirmando su condición de óbice para “el camino revolucionario”:

(...) el camino reformista es el camino de las dilaciones, de los aplazamientos, de la muerte dolorosa y lenta de los miembros en putrefacción del organismo popular, y los que más y primordialmente sufren de este proceso de muerte lenta son el proletariado y los campesinos. El camino revolucionario es el camino consistente en una operación rápida, la menos dolorosa para el proletariado: la amputación directa de los miembros que se pudren; es el camino de las mínimas concesiones y miramientos con respecto a la monarquía y a sus instituciones repelentes, ignominiosas y

putrefactas, que contaminan la atmósfera con su descomposición” (“Dos tareas” 20)

Por este motivo los burgueses, y aun más específicamente los pequeños burgueses, buscan el seguidismo y no el revolucionarismo. La pequeña burguesía queda delineada como desleal, traidora a los intereses del proletariado, de aquí que pronuncie:

(...) la burguesía está en pro de la revolución de una manera inconsecuente, egoísta y cobarde. La burguesía se pasará inevitablemente en su mayoría al bando de la contrarrevolución, al bando de la autocracia contra la revolución, contra el pueblo, en cuanto se satisfagan sus intereses estrechos y egoístas, en cuanto “vuelva la espalda” a la democracia inconsecuente (“Dos tareas” 40-41)

Lenin advertía dos caminos ante la amenaza burguesa: “Una de dos: 1) o las cosas terminan en la “victoria decisiva de la revolución sobre el zarismo”, o 2) no habrá fuerzas suficientes para la victoria decisiva, y las cosas acabarán en un arreglo entre el zarismo y los elementos más “inconsecuentes” y “egoístas” de la burguesía” (“Dos tareas” 22).

En “Acerca del infantilismo 'izquierdista' y del espíritu pequeño burgués” (1918), lo pequeño burgués será reconocido “como el enemigo *principal* del socialismo en nuestro país”. La pequeña burguesía rehúye ahora las leyes económicas del socialismo (en su etapa de capitalismo de Estado) por lo que se le acusa de esconder riquezas y buscar únicamente su propio beneficio.

Gramsci, por su parte, declara que la pequeña burguesía es impotente para generar un cambio social radical debido a su eterno oscilar entre capitalismo y proletariado. Esto se evidencia en su confianza en la democracia y reformas parlamentarias, que no hacen sino



defender los privilegios de la burguesía (54). Finalmente para Trotsky la pequeño burguesía es un peligro a nivel intelectual ya que es proclive a tergiversar el mensaje revolucionario y a engañar al pueblo, dice así: “the petty bourgeois camouflages his 'camp' with the paper flowers of rethoric” (166)<sup>12</sup>.

Si bien la concepción literaria de Abril podría, en principio, considerarse equidistante de las nociones marxianas o leninistas, a nivel socio-económico y político, se advierte en su paratexto original:

a.) Una adhesión revolucionaria socialista que se acentúa al considerar la indicación genérica que figura en *Descubrimiento del alba*: “relato social”. Siguiendo a Bourdieu se trataría de una marca autorial que busca precisar una toma de posición. Este primer título se suma entonces, entre otros, a la confesión de “Autobiografía o invención” donde Abril declara su credo en el proletariado.

b.) En la línea de Lenin, quien cataloga a la pequeño burguesía con palabras como “parálisis”, “decadencia”, “inconsciencia”, “egoísmo”, “cobardía”, “inconsecuencia”, Abril reconoce la negatividad y amenaza de esta clase frente a los ideales revolucionarios (ya registrados por Vallejo en su *Arte y revolución*). Por esto se le inculpa de un crimen: la muerte del hombre.

---

<sup>12</sup> Los vanguardistas serán vinculados a la pequeño burguesía por Trotsky en su *Literatura y revolución*, específicamente en “El futurismo ruso”. Igualmente para Althusser un claro ejemplo de lo pequeño burgués resulta ser el “intelectual” universitario, específicamente un profesor de filosofía como indica en su *Maquiavelo*. Ahora, en nuestro campo cultural la revista *Presente* (N° 1, 1930) criticó la manera en que los intelectuales desvirtúan la significación del socialismo. Así, se indicaba, irónicamente, cómo un universitario de la década del 30 entiende lo que es ser socialista (“pequeño burgués, tráfuga, claudicante”) y marxista (“un jovencito que cree haber resuelto todos los problemas, y por haber, leyendo [sic.] los '7 ensayos sobre la realidad peruana”) (12).

#### 4.2.El autómata (1958)

Para entender el sentido del paratexto ulterior citamos dos definiciones del vocablo “autómata”. Pedro Felipe Monlau en su *Diccionario etimológico de la lengua castellana* (1856) anota lo siguiente:

*Autómata o autómato.* Del g. automatos, espontáneo, voluntario, que obra por sí, c. de *autos*, sí mismo, y maó, desear, querer.- *Autómata* se llama una máquina que tiene en sí misma el principio de su movimiento, ó que imita los movimientos de los cuerpos animados; y también se llama *autómata* la persona estúpida, que habla, opina ú obra, como una máquina, sin voluntad propia. (205)

Pedro Labernia en su *Novísimo diccionario de la Lengua Castellana, con la correspondencia Catalana* (1866) nos brinda estas palabras:

AUTÓMATA. m. Dícese más comúnmente de las máquinas que imitan los movimientos de los animales. Autómata. II escult. Figura humana que por medio de bien combinados resortes, remeda las acciones y actitudes del hombre; llegando alguna, por un esfuerzo supremo del arte, a pasear, sentarse, tocar un instrumento, llevar o seguir un juego, etc. II La persona que obra ciegamente, sujeto a la voluntad de otra. II El que obra maquinalmente, sin conciencia de su voluntad, sin saber lo que hace. II Máquina que tiene en sí misma el principio de su movimiento. (357)

Entonces observamos que:

- a.) La primera acepción ha generado un interés basado en la semejanza máquina-realidad. La máquina es más óptima en cuanto más logra imitar los movimientos de

seres vivos (hombres o animales)<sup>13</sup>. Se aprecia una independencia de la máquina frente al hombre que resulta novedosa, moderna y a su vez inquietante (verbigracia los *automatos* representados por Hoffman y Poe).

b.) La segunda acepción se refiere al hombre que actúa sin albedrío, de manera programada. En este sentido mientras una máquina es más óptima e independiente en cuanto más automática, el hombre autómatas es cuerpo sin voluntad ni competencia. Se trata de un modelo fabricado y reproducido a escala, que no cumple ningún rol tipo. Ya no se trata de novedad sino de cotidianidad. Este es el sentido del paratexto abriliano. Por esto, Abril considera que los autómatas habitan espacios cotidianos: calles, bancos, etc. Un autómatas es entonces símbolo de lo que Heidegger llamó *Gestell*: esencia de la técnica moderna, extremadamente peligrosa pues reúne a los hombres como si fueran reservas disponibles para el consumo, como entes calculables y reemplazables (Heidegger, “La pregunta” 129 y ss).

Consideramos alegórico el segundo paratexto: A la manera de las distopías de Lang o Huxley, el hombre es un modelo que se reproduce a escala técnica y cuya vida está programada. Un autómatas es la imagen del hombre en el mundo moderno, trebejo de una máquina, de tal que la humanidad se asemeja a la producción fordista. No obstante, mientras el paratexto es testimonio del predominio de un caos contranatural (*peyoración* de

---

<sup>13</sup> Como indica Joaquín Bastús en su *Diccionario histórico enciclopédico* T. I, 1833 (229) y Francisco de P. Mellado en su *Diccionario de artes y manufacturas, de agricultura, de minas, etc.* T. I, 1856 (936 y ss.) y en *Enciclopedia moderna* T. I, 1831 (126 y ss.), los autómatas (bajo forma de muñecos o androides) eran inventos solentes que servían para el entretenimiento tanto de las cortes como del público en general.

los objetos), el acto discursivo buscará reducirlo a través un recorrido generativo (*mejoramiento* de los sujetos).

## **5. Las ediciones de *El autómata***

Considerando que la obra de Xavier Abril está vinculada al poema en prosa y la narrativa de vanguardia, es comprensible la escasez o nulidad de su recepción. Si esto se aprecia en libros que han sido editados (*Los sapos y otras personas*, *Escalas*, *Cinema de los sentidos puros*, etc.), no es de extrañar que en un texto como *El autómata*, recién presentado de manera íntegra en 1994 (a 64 años de su primera aparición con el fragmento “Lucha y pérdida del mundo”), haya sido escasamente estudiado.

Esta suerte fue la misma que corrieron sus libros publicados por las editoriales Ulises y Front. No tendríamos más que una noticia anecdótica de ellos si no fuera por los esfuerzos de Ricardo Silva-Santisteban quien reeditó *La rosa escrita* (1996), de Marco Martos quien preparó la edición de *Poesía soñada* (2005), y de Luis Fernando Chueca quien incluyó *Hollywood* como el primer libro del segundo tomo de *Poesía vanguardista peruana* (2009).

### **5.1. La legitimación editorial**

La difusión editorial legitima a un autor, bien haciéndolo público o, inversamente, ocultándolo<sup>14</sup>. Esto se comprenderá mejor a partir de lo que se ha considerado “escritores de culto” en la literatura peruana, criterio basado principalmente en la “rareza” de sus ediciones. Leopoldo Chariarse cuyos poemarios se editaron de manera magra, y que a pesar

---

<sup>14</sup> Vid. Bourdieu, Pierre. “La revolución conservadora de la edición”. *Intelectuales, políticas y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 2000. 223-264; *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama 1997 (especialmente la sección “El mercado de los bienes simbólicos” de la primera parte)

de su inclusión en antologías (Lauer y Oquendo 1970) y hasta una publicación de su obra poética completa prologada por Julio Ramón Ribeyro (INC, 1975), no deja de ser un poeta que aún se busca en librerías de viejo.

Igual suerte hubiera corrido Eguren. Como sabemos su obra era de mínima divulgación frente a la de Chocano, cuyo poemario *Alma América* se publicó con un tiraje de “5.000 ejemplares pagados íntegramente por el gobierno del Perú” (Bernabé 169). No obstante, andando el tiempo, las ediciones príncipes de *Simbólicas* y *La canción de las figuras* se agotaron. Su legitimación adviene gracias a la divulgación pública a través de ediciones, ya sea desde la organizada por Pedro Zulen en el *Boletín Bibliográfico*, las gestionadas por Mariátegui (1929), Manuel Scorza (1957) Estuardo Núñez (1961, 1970), Luis Alberto Sánchez (1974), y de manera especial las preparadas por Ricardo Silva-Santisteban (1974, 1991, 2005).

Citemos un ejemplo más a fin de comprender la legitimación que ofrece la difusión editorial. En diversas ocasiones Carlos Eduardo Zavaleta señaló la dificultad que significó para su generación la publicación de revistas y aún más de libros (*Narradores* 38). En tal medida la labor de Enrique Congrains, quien les ofrecía gestionar la tan ansiada publicación en su colección “Círculo de novelistas peruanos”<sup>15</sup> (*Narradores* 455), así como la de

---

<sup>15</sup> Consideremos también los esfuerzos de la editorial Juan Mejía Baca y su premio de novela, la colección del Patronato del libro peruano y el Festival del libro peruano dirigida por Felipe Buendía, quien publicó dos tomos de literatura fantástica. No olvidemos tampoco las antologías de Escobar. Asimismo el propio Zavaleta participó de este interés al organizar la colección “Libros para Ancash”. A fin de comprender este interés por la difusión editorial citemos el texto que aparecía en la solapa de *Cuentos peruanos* (1955) editado por Congrains: “No obstante que el Perú posee una de las literaturas más propias y definidas de América, su población mantiene con ella un contacto débil y esporádico. Por lo general se ignora y cuando no sucede esto, se guarda una actitud pasiva e independiente. Para remediar esta situación, de por sí negativa, el CIRCULO DE NOVELISTAS PERUANOS, ha iniciado una campaña nacional para llevar la narrativa peruana de todas las épocas al grueso de la población, privada de nuestra más brillante manifestación artística. Queremos que el estudiante, el profesional, el obrero, el empleado, el campesino, la mujer de su casa, vean en el cuento y en la

Manuel Scorza mediante “Populibros”, dejaba atrás lo quimérico del asunto al permitir una mayor circulación de la producción literaria. Así, la primera publicación de Eleodoro Vargas Vicuña, *Ñahuim* (1953) alentará a los demás autores a desear ser parte de esta aventura editorial (Zavaleta, *Autobiografía* 139). Ahora, la naturaleza incipiente de esta difusión editorial, como nos recordaba Zavaleta en conversaciones personales, hizo que las novelas fueran menores en comparación al cuento<sup>16</sup>. Y es que el fenómeno editorial novelesco se vivirá una década luego con el “boom latinoamericano”, cuyo poder legitimador a cargo del mercado editorial ha sido estudiado por Ángel Rama en “El Boom en perspectiva” (1984).

## 5.2. Publicaciones

*El autómatas* ha carecido de una legitimación editorial dentro de la institución académica literaria, pero que ha ido mermando solo desde hace pocos años. Su publicación fragmentaria hasta los noventa resultó parte del problema. De no ser así esta novela hubiera sido rescatada por la generación del 50, tal como ocurrió con *La casa de cartón*, reeditada por Ediciones Nuevos Rumbos (1958) luego de treinta años.

A esto sumemos también la inconstancia productiva de Abril: nuestro autor elucubraba títulos que no concluía (sino detengámonos en la nómina de obras que incluía en cada publicación impresa). Si lograba publicar una sección o fragmento de un proyecto mayor advertía que este aparecería prontamente, por ejemplo “Estética del sentido en la

---

novela peruanos no una lectura propia de 'intelectuales', sino el medio preciso para interpretar lo nuestro. Un medio sencillo, que poco a poco se irá haciendo más accesible a las masas populares, y que como entretenimiento, aparte de ser un indiscutible vehículo cultural, rivaliza ventajosamente con espectáculos y lecturas en boga, hoy en día de carácter universal, pero que en su abrumadora mayoría carecen de sentido” (s/n).

<sup>16</sup> Esta dificultad explica que la novela de Zavaleta, *Los aprendices*, anunciada en 1954, se mantuviera inédita hasta 1974.

crítica nueva” (*Amauta* N° 24, 1929) se presentó como apuntes de un libro dedicado al surrealismo, de próxima aparición. En su correspondencia con Westphalen entre el 20 de agosto de 1930 y el 10 de agosto de 1931, éste señala una serie de obras desconocidas<sup>17</sup>: “Espero ver pronto Ajedrez y tu libro sobre Chaplin” (93), y en otro momento menciona: “Tengo un gran interés por conocer tu ensayo: *Criterio poético*” (104)<sup>18</sup>.

### 5.2.1. *Bolívar* y otras menciones en libros.

La primera entrega de *El autómeta* fue “Lucha y pérdida del mundo”. Bajo tal apareció por primera vez en *Bolívar* (N° 13, noviembre de 1930)<sup>19</sup>, revista editada por su hermano Pablo Abril de Vivero en España. Dicho fragmento se presentaba como parte de “Escenas del pequeño crimen burgués”.

Luego de la publicación en *Bolívar* volveremos a saber del texto por las referencias que hará Abril en diversos libros editados. El título aparece en *Hollywood* y en *Descubrimiento del alba*. Este último indica que estamos ante un “relato social”, con lo que se enfatiza el

---

<sup>17</sup> Por su parte, Westphalen le comunica a Abril una lista de sus futuras publicaciones: “un libro de ensayos con el título *Teoría del hombre*; otro de pequeñas notas sobre arte y poesía y poetas: *Pequeña estética*; la continuación de *Las ínsulas extrañas* y hasta una obra de teatro con el nombre de *El marinero y la alpargata*. “No continúo porque tendría que reproducir la lista que compuse un día de mis treinta próximas obras por escribir en los próximos diez años. Son mis vanos intentos que tal vez jamás realice” (94).

<sup>18</sup> Por esto Genette ha advertido que la correspondencia “puede también testimoniar un no nacimiento: obras abortadas de las que subsisten rastros indirectos, y algunos bosquejos” (*Umbrales* 323). Así, resta preguntarse ¿qué sabemos de Abril gracias a esta correspondencia? Westphalen le envía copia de sus poemas publicados en *Mundial* (*Apelación y grito de la locura*); elogia su trabajo sobre Rafael Alberti y su manifiesto “Palabras para asegurar una posición dudosa”, publicados en *Bolívar*.

<sup>19</sup> Se hace necesario un mayor estudio de *Bolívar*. A caballo entre Latinoamérica y España, será en este país (lugar de su publicación) donde encontraremos mayores referencias, principalmente debido a su oposición al franquismo. Dicha revista se encuentra incompleta en las diversas bibliotecas limeñas; la compilación de la misma (1983) y la colección completa en forma facsimilar (1971) fueron publicadas en Venezuela. Las características de este revista podrían señalarse a partir de sus colaboradores, tenemos así a Xavier Abril, entre la estética vanguardista y la polémica ideológica, a César Vallejo y sus diversas colaboraciones sobre la cultura y política en Rusia, y a C. Parra Pérez, quien escribiera “El ideal hispanoamericano”. *Bolívar* entonces, además de reflejar las inquietudes literarias de la época, tomó una posición por el comunismo, asimismo fue preocupación de sus páginas la configuración de un conocimiento latinoamericano propio, semejante por lo tanto en muchos temas a *Amauta*.

carácter comprometido del texto, correspondiente a los años de clara militancia política de nuestro autor: a) tiempos de su amistad con Alberti, b) de la fundación de *Octubre* y el prólogo a *Consignas* (1933), c) de *Declaración en nuestros días* (1936). Esta indicación nos permite comprender los debates a los que fue coetáneo y determinar su inevitable inscripción dentro de la vanguardia histórica, su toma de posición frente a la sociedad de la época y su interacción con ella<sup>20</sup>.

Sobre este último punto resulta pertinente un breve panorama del contexto vanguardista en el Perú. En primer lugar advertimos una convivencia con los movimientos canónicos o hegemónicos. El campo cultural vanguardista va constituyéndose, a nivel ideológico-político, de constantes enfrentamientos, tal es el caso de Abraham Valdelomar frente a Sansón Carrasco, More frente a Ventura García Calderón, Alfredo González Prada frente a Teófilo Castillo. Respectivamente, en el segundo caso nos encontramos con intelectuales que representan una ideología opuesta a la novedad, ya sea por su carácter tradicional y/o elitista. Se trata de una tensión frente a lo hegemónico.

Sin embargo es preferible hablar de una convivencia. Recuérdese sino que los primeros poemas de Eguren (posteriormente incluidos en *Simbólicas*) se publican en la revista *Contemporáneos*, de clara estética modernista, asimismo en varios poetas vanguardistas

---

<sup>20</sup> En la etapa de las vanguardias encontramos una relación época-poeta basada en la discordancia, en una expresión crítica de la sociedad. La siguiente apreciación de Friedrich sobre T. S. Eliot nos brinda una idea de este complejo vínculo: “A pesar de todo, esta lírica está también marcada por la época a la cual opone su extremada libertad. La frialdad de su artesanía, su tendencia a lo experimental, su dureza de corazón: éstas y otras muchas características son efectos inmediatos del ‘espíritu de la época’” (215). Páginas más adelante volverá a precisarnos que: “Eliot dice en una ocasión que los caracteres esenciales de la época actual son la inestabilidad y el antagonismo llevando al extremo. Pero precisamente estos son también los caracteres esenciales de su técnica poética. Por lo tanto aquella afirmación de Eliot equivale a reconocer que su obra corresponde a la civilización moderna que con sus complicaciones, contradicciones y su hipersensibilidad nerviosa, exige una poesía de amplios hábitos, pero que solo sugiera y hable indirectamente, y que por lo tanto ha de ser necesariamente difícil” (258)



encontramos rezagos de esta forma, por ejemplo un poeta considerado como el iniciador de la vanguardia, Alberto Hidalgo, a pesar del inicial estridentismo futurista, no abandona la rima y tópicos modernistas en *Química del espíritu*, manteniendo además en *Descripción del cielo* una clara tendencia individualista. En *Una esperanza i el mar* de Magda Portal, encontramos versos de clara ideología revolucionaria frente a otros de amor ingenuo, cítese “Salmo de amor”, con versos de un trasnochado romanticismo: “Pero HOY / temblorosa y alegremente / oye la voz de mis entrañas: / – TE AMO –”. Catalogado de vanguardista, *El perfil de frente*, mantiene aún rasgos descriptivos y metáforas convencionales hacia la luna, por lo cual se encuentra más cerca de *Los heraldos negros* que de la liberación de *Trilce*, así el sujeto lírico enuncia: “Te has ocultado, Luna, / y sigues alumbrando / como antes. / Dónde estás? / Acaso te has guardado / en mis ojos / ya para siempre claros!” (32)<sup>21</sup>.

Esto se debió al grado de legitimación alcanzado por el modernismo en la versión de Chocano: el modernismo se convirtió en el estilo oficial del país. Chocano expuso y santificó un estilo basado en el narcisismo y la aventura. El grado de autonomía de esta poesía fue nulo: el poeta dependió del público en la medida que buscó ser entendido, empleando temas patrióticos acordes con un tono declamatorio. En este sentido, se generaron relaciones ambiguas entre el modernismo y el campo de poder imperante (la burguesía, el capitalismo), y que se retrata en el problema del artista que si bien desprecia al burgués, necesita económicamente de él. De allí la problemática del periodismo como medio de vida y la crónica como forma de negociación con este sistema económico.

---

<sup>21</sup> No hay en este juicio una pretensión de censo sobre lo que es o no vanguardismo, sino sostenemos que es necesario un balance de las formas vanguardistas y de su tensión estilística frente a la escuela hegemónica, lo cual nos permitirá comprender cuáles fueron las dificultades de su formación, los intentos fallidos o simples modas. Como ejemplo tenemos los antisonetos de Adán, símbolo del disparate puro para Mariátegui, pero que Américo Ferrari encuentra propiamente dentro del estilo clásico (“La revista Amauta” 214)

Si bien durante la vanguardia el asunto no implica un cambio total de la dependencia, la crítica hacia estos campos se torna más radical y se expresa de manera estricta en un repudio a ser entendidos por el público, de aquí que Hidalgo en *Descripción del cielo* nos diga que “La verdadera poesía no se entrega de primera intención” o sobre “la necesidad de escribir en lenguaje cifrado”, llegando a afirmar en el último verso del poema “Temática eterna”: “Mi lector soy yo mismo”. En tal jaez, la vanguardia significó una radicalización del la crítica burguesa iniciada por el modernismo así como de su proyecto de intercomunicación continental<sup>22</sup>. Esta visión se relaciona con los planteamientos que Octavio Paz nos brinda sobre “la tradición de la ruptura” (*La búsqueda* 95) y lo que Emir Rodríguez Monegal ha considerado las continuidades renovadoras de la literatura hispanoamericana (“Tradición”, 137 y ss.).

Ahora, volviendo a los estilos, nos adentramos en una negociación que particulariza nuestra vanguardia: el descenso del predominio tecnológico. Frente al lenguaje liberado o las imágenes cosmopolitas de *Trilce* y *5 metros de poemas*, se advierten también constantes referencias al hogar y la madre. Digno de resaltarse es también la mezcla o “negociación” entre un lenguaje tecnológico- moderno, la reestructuración mítica (Xavier Abril, Moro, Westphalen) y la reivindicación subalterna. Sobre este último punto destacamos el proceso de transculturación en *Ande*, y que tendrá su mayor epígono en *El pez de Oro*. Y es que los hermanos Peralta delinean importantes vías de nuestra vanguardia: 1.) con su gesta y

---

<sup>22</sup> Un punto que resulta interesante dentro del modernismo es lo que Roberto Fernández Retamar, en “Intercomunicación y nueva literatura”, considera la comunicación transnacional: un despliegue de conocimiento y de sentimiento de unidad. Dicho punto lo encontramos nuevamente radicalizado en la vanguardia, siendo un claro ejemplo las redes comunicativas y programáticas realizadas por José Carlos Mariátegui, quien, contrariamente a lo que considera Luis Loyza en *Sobre el novecientos*, buscó la superación del centralismo limeño. Esta intercomunicación se corona con *Índice de la nueva poesía Latinoamérica*, compilado por Hidalgo, Huidobro y Borges.

producción cultural demostraron que la provincia no era un espacio inferior, sino par al limeño, y 2.) buscaron articular un nuevo lenguaje basado en las herencias de culturas indígenas (intento paralelo al de Mário de Andrade en Brasil con su novela *Macunaima*).

Otro eje de la vanguardia es su relación con lo social. Esto generó una serie de discusiones entre los principales intelectuales del momento, recopiladas por Lauer en *La polémica del vanguardismo: 1916-1928*. El problema parte de la idoneidad del término “vanguardismo” respecto de las exigencias sociales que se adjudicaban a la nueva poesía. Para Martí Casanovas la vanguardia era entendida como esteticismo opuesto a la acción revolucionaria, punto que será también precisado por Mariátegui en “Arte, decadencia y revolución”, donde indica que tras problemas de nombre el más idóneo para la intelectualidad de *Amauta* es “revolución”. A esta sazón, el debate más ejemplar fue el mantenido entre Portal y Urquieta, y que expresó una necesidad por aclarar la autenticidad vanguardista y sus funciones políticas.

Caso análogo sucede en España donde el término “vanguardia” se relacionó con la burguesía, decadencia y elitismo, tal como crítica *El nuevo romanticismo* de Díaz Fernández (1930). En el caso peruano esta problemática se evidencia de manera extrema entre el rechazo de Hidalgo a todo contenido social en su poesía, expuesto en la introducción (“Testamento”) de *Descripción del cielo*, y la convicción revolucionaria de Portal, a partir del cual se configura el mundo burgués como anatema y calvario del hombre: “Abre sus rejas la ciudad / para los esclavos del hombre / donde el hombre tatuado de tristeza / muerde el pan cotidiano”. Lo cierto es que la vanguardia peruana no fue acrítica a su contexto ni subsumida por los artilugios tecnológicos, sino que expuso su

disidencia al campo de poder dominante por medio de formas no siempre revolucionarias: tenemos así el humor adaniano o la visión mítica moriana.

Como se ve nos encontramos ante una crítica que supera el mero esteticismo y busca la destrucción de un mundo con el fin de fundar otro. En este sentido nos inclinamos hacia la teoría de Bürger, quien en rechazo a Adorno y Lukács, precisa que la vanguardia buscó una superación de la concepción del arte a partir de una acción directa sobre la realidad. Para Bürger, si bien Adorno inscribe a la vanguardia como una proclama de lo nuevo, únicamente lo remite a un aspecto estético, tergiversando su complejidad y potencialidad. Por su parte, ve en los juicios de Lukács –quien considera a la vanguardia un estancamiento para la revolución– un síntoma del dogma comunista.

Para nosotros la vanguardia buscó en lo distinto, en “lo fuera de”, construir no solo un plano artístico sino ya un plano de realidad, la construcción de una obra performativa que actúe, incordie, ataque, denuncie, el estado de la realidad actual, donde el traslado de las ventosidades del hombre a la superficie configuren una nueva percepción, un nuevo imaginario, de tal que la realidad fuese el primer paso de un acto ritual donde ésta debía ser sacrificada a fin del advenimiento no solo del poema como acto lingüístico, sino como creación de mundo. Hablamos entonces de un cambio a nivel estético y a nivel espiritual, pero también ideológico: la gran empresa vanguardista es crear una nueva vida desde una ideología estética.

### 5.2.2. Creación & Crítica

Retornando al trasunto editorial en el número homenaje a Xavier Abril de la revista *Creación & Crítica* (N° 9-10, noviembre-diciembre de 1971) aparecieron fragmentos de *El autómata*. En este número, además de los trabajos dedicados a su obra, tendremos la publicación de poesía y prosa abrileana. Se incluyen tres capítulos de *El autómata*, que hasta ese momento ningún crítico peruano había mencionado y de cuya existencia se tenía vagas noticias por una breve nota de Alberto Tauro en el *Boletín Bibliográfico de la UNMSM* (N°4, 1940).

Los segmentos publicados son “El silencio”, “Origen y presencia del hombre” y “Metamorfosis de Sergio”. Se configura así un mayor sentido del texto. Ya no estamos, como en “Lucha y pérdida del mundo”, ante la escena desmaterializada, sin geografía fija, donde las visiones y voces se yuxtaponen súbitamente. Ahora sabemos más sobre Sergio, de su agonía, de su muerte. Se perfila un protagonista (pero sin las características del epos decimonónico estudiadas por Lukács en su *Teoría de la novela*) cuya identidad es marcada por la intensidad del dolor, enfermedad y desintegración.

### 5.2.3. Documentos de literatura N° 2 - 3

No volveremos a saber de esta novela sino veintitrés años después. Su publicación saldrá en la revista *Documentos de Literatura*, en el N° 2/3 (1994), dedicada a la narrativa vanguardista peruana y editada por Jorge Kishimoto<sup>23</sup>. Esta vez su aparición será esencial por dos motivos: a.) por primera vez se reúnen las publicaciones fragmentarias anteriores

---

<sup>23</sup> Reiteramos que esta novela ya había sido escrita de manera completa para 1971. Así, Ricardo Silva Santisteban tenía una transcripción a máquina entregada por el mismo autor en ese año y que luego entregaría a Kishimoto.

pudiéndose por fin conocer el texto íntegro, b.) se incide en su pertenencia al género narrativo, específicamente la presentan como novela tal cual indica la portada del volumen.

Otro punto importante de esta edición es que al incluir *El autómata* dentro de una antología de textos, nos permite hacer un balance de la narrativa vanguardista peruana. Así, este número resulta una invitación no solo para 1) descubrir narraciones casi olvidadas de Hidalgo o Serafín del Mar, sino que también permite 2) establecer su formación (a partir de cuentos de Valdelomar y Mariátegui, a caballo entre tópicos modernistas y la “nueva sensibilidad”) y, sobretodo, 3) realizar un análisis comparativo a fin de encontrar semejanzas y diferencias de temas, estilos, etc.

La publicación completa el texto presenta un epígrafe dedicado a James Joyce. ¿Qué significa escoger a Joyce? Aunque este será un punto que detallaremos en nuestro cuarto capítulo, por el momento diremos que si bien la dedicatoria al irlandés podría interpretarse como reconocimiento de su modernidad narrativa —en la cual Abril se insertaría con *El autómata*—, estimamos que dicha elección se debe a una influencia basada en la crítica a la sociedad y sus instituciones (principalmente la familia). El retrato de Joyce de una sociedad paralizada, cerrada, es par a la sociedad mortuoria y castrante de Abril.

#### 5.2.4. **El Manantial Oculto**

La aparición de *Documentos de Literatura* no motivó mayores reseñas, notas o comentarios sobre la novela de Abril. La siguiente publicación, luego de catorce años, ofrecerá mayor legitimación editorial. Y es que *El autómata* ahora se incluía dentro de una serie de gran prestigio en el campo intelectual peruano, tanto por su continuidad como por los autores

presentados. Nos referimos a la colección El Manantial Oculto dirigida por Ricardo Silva Santisteban.

La obra de Abril apareció en el 2008 como número 65 de esta colección. Se basa en la transcripción que el crítico peruano hiciera del original otorgado por Abril, y que se detalla como sigue: “Para *El autómata*, seguimos el texto del manuscrito mecanografiado por Ricardo Silva-Santisteban en 1971 del original que le entregó Xavier Abril. Este texto, de cuarentidos hojas, empastadas en percalina roja de 18 x 25.5 cm., contiene algunas correcciones manuscritas del transcriptor” (161).

Lo importante de la edición de El Manantial Oculto es que precisa y reconoce una faceta importante de la producción de Xavier Abril: no solo cultiva la poesía (*Descubrimiento del alba*) o la prosa poética (*Difícil trabajo*), sino que también es un narrador, tal como señalaron Estuardo Núñez (1940), Gonzales Vigil (1990) y Zavaleta (2002). A pesar de que su primer libro se subtitula “relatos contemporáneos”, solo con la edición de El Manantial Oculto volverá a incidirse en su vertiente narrativa. No solo se publican los relatos incluidos en *Hollywood*, sino también los aparecidos en *Bolívar*, con lo cual se logran percibir isotopías abrileanas: referencias corporales, la muerte, el humor. Asimismo cada texto establecerá una diferencia en la concepción de mundo: el cuerpo sensual de “Prosas para una dama de Europa” y el cosmopolitismo de “Poemas turistas” equidistará del cuerpo enfermo y la cerrazón de *El autómata*.

Por esto consideramos que el título de esta colección cumple una función remática (Genette, *Umbral* 79) al describir lo que hizo el autor: Xavier Abril escribió relatos como

*El autómata*; este texto es un relato. Ahora, señalar que estamos ante un “relato”<sup>24</sup> contrasta con la catalogación de “novela” usada por Tauro (1940), Kishimoto (1994), Zavaleta (1999), Lauer (2003) y Niemeyer (2004). Ante esta bifurcación, escogemos la designación novelesca al considerarla más idónea a la función afectiva del narrador, la ambivalencia de las voces, la experimentación textual y su inconclusión<sup>25</sup> (Kristeva *El texto de la novela*, 22).

Especificando diremos que *El autómata* es una “novela breve” en tanto que a diferencia de la novela canónica a) la anécdota es más cerrada (reducción de personajes y concentración de detalles), b) el ritmo rápido (sin ambages o meandros); c) la preocupación compositiva es relevante: “importa la trama en sí y no sus personajes” (García Gual 24). Es también una “novela lírica” pues es desviación de la novela tradicional, su estructura es fragmentaria y estilísticamente tiene rasgos que “generalmente se identifican en el poema lírico” (Bobes 94), por lo cual su lenguaje llama “la atención sobre sí mismo” (Villanueva 11). Bobes sostiene que la novela lírica es autobiográfica, aunque se narre en tercera persona, y en tal sentido *El autómata* “se detiene en puntos concretos de la trayectoria vital del personaje, los de mayor intensidad, dejando en estado de latencia lo cotidiano, lo obvio” (95), es decir,

---

<sup>24</sup> Es posible que la elección por “relato” se haya debido a que *El autómata*, estrictamente, es una novela corta, una *nouvelle*. Al respecto valga recordar esta acotación de Genette en *Umbrales*: “Las recopilaciones de *nouvelles* (...) ocultan su naturaleza bajo una ausencia de mención, o bajo la indicación putativamente más atractiva, o menos repulsiva, de ‘relatos’, incluso ‘relato’” (85). Entonces el problema no solo involucraría la extensión cuantitativa sino, a nivel editorial, que nomenclatura resulta más atrayente: ¿novela, novela poética, *nouvelle*, relato?

<sup>25</sup> Lukács finalizaba *Teoría de la novela* advirtiendo que habría de advenir un tipo de novela que superase la nostalgia utópica de la sociedad problemática que solo anhelaba reflejar una totalidad perdida. En trabajos posteriores determinó que esta nueva forma era el realismo socialista. Sin embargo este realismo en poco se diferenciaba de la sociedad cerrada estudiada en su ensayo juvenil: los héroes tenían un camino trazado de antemano; asimismo, al igual que la sociedad problemática, proseguía el mismo deseo por representar la totalidad. Siguiendo estas pautas consideramos que la novela que inauguró una nueva forma fue, justamente, aquella que Lukács rechazaba, a saber: la vanguardista (Kafka, el surrealismo, etc.) Entre los nuevos planteamientos de esta novela cabría señalar que el héroe transita a la deriva (en oposición a la orientación programada) y que no busca la totalidad sino la fragmentariedad (lo inacabado). A partir de estos aspectos reafirmamos que *El autómata* es una novela.



se seleccionan pasajes de la enfermedad y muerte de Sergio, focalizando su dolor (tonía). Tras estas consideraciones concluimos que *El autómata* es una novela poemática (término caro a Pérez de Ayala y Zavaleta), caracterizada por la brevedad de sus estampas y el lirismo verbal.

En “Nota a la muerte de la novela” (*Amauta* N° 27, 1929) Abril aclaró que lo muerto en la novela era la forma. No cancelaba que existirían novelas, sino que estas ya no podían escribirse a la usanza del pasado (recuérdese que la exigencia del vanguardista era su presente, buscando que la obra, a nivel formal, responda mejor a la crisis epocal). Acorde con estos juicios, Abril escribe una novela de forma actual, inscrita al corpus de la narrativa vanguardista hispanoamericana, por lo tanto, alejada del realismo y el naturalismo como corrientes literarias; ya no la novela bajo preceptos decimonónicos, sino un texto que desconoce la “unidad de la conciencia” y la imitación rigurosa de la realidad<sup>26</sup>.

En tal medida la narrativa vanguardista (siguiendo un ensayo de Zilberberg sobre la pintura) aparecerá como la estética de lo imperfecto o inacabado, pues ya no busca el orden cerrado ni la conclusión<sup>27</sup>. Hay una radicalidad de la sugerencia, ayudada por la elipsis y la sintaxis propia de lo que Spitzer llamó “enumeración caótica”. En la línea de esta

---

<sup>26</sup> Esto amerita una breve explicación. Como ha indicado Sábato en *Uno y el universo*, una novela nunca es realista ni totalmente unitaria, más bien siempre nos ofrece una perspectiva de 360°, sirvan como ejemplos los mosaicos presentados por Balzac y Dostoievski. Sin embargo no deja de apreciarse una “unidad” en el plano de la linealidad; la *dispositio* busca un ordenamiento causal y la *inventio*, la constitución de personajes completos.

<sup>27</sup> Si bien la anécdota de *El autómata* es concentrada estamos ante una novela abierta, de lo inacabado: la novela vanguardista rechaza la solidez y fijeza de la novela cerrada (realista, naturalista). Atendamos a la definición brindada por Bobes: “Novela abierta se considera aquella cuyos episodios no tienen una unidad estructural (...), de modo que parecen sumados sin otras relaciones” (100). Esto se expresa en la no linealidad de las estampas, agrupadas sin causalidad y cada una con grado de autonomía, soslayando una estructura argumental única.

experimentación narrativa recuérdense las palabras de Ramón Gómez sobre la novela: “Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria” (*Greguerías* 9).

Ante tales catalogaciones el mejor término para comprender el anacronismo de la narrativa vanguardista es el propuesto por Pérez Firmat, a saber: lo neumático, esto es, la estética de lo gaseoso (41-42) donde se disuelve el armatoste canónico de la novela y son recurrentes las metáforas de disolución, evaporación, levitación. Una premisa básica de esta gaseosidad es la inconsistencia del yo, que se expresa en el rechazo de la identidad estable; así en los personajes de la narrativa vanguardista se desdibujan o descaracterizan (43). Como ejemplo tenemos las ambivalencias de los narradores en *Escalas* y *La casa de cartón*, los vaivenes de Sergio tras su muerte (su estancia no es fija y se encuentra en fluidez). Cabe añadir que el efecto neumático se aprecia también en la indefinición genérica de estos textos, siempre en transición entre poema y novela (46).

#### 5.2.5. **Balance**

Tras lo anotado concluiremos que:

- a) La publicación en *Bolívar* (1930) comprende un título antumo original (*Escenas del pequeño crimen burgués*), un peritexto anterior que indicaba la próxima aparición del texto en formato libro y un intertítulo<sup>28</sup> (“Lucha y pérdida del mundo”)

---

<sup>28</sup> Gennete define este término como sigue: “El intertítulo es el título de una sección del libro: partes, capítulos, párrafos de un texto unitario, o poemas, *nouvelles*, ensayos de una compilación. De esto se deduce que un texto completamente unitario, no dividido, no puede incluir intertítulo alguno” (*Umbrales* 251)

- b) La publicación en *Creación & Crítica* (1971) comprende un título antumo ulterior (*El autómeta*), un peritexto editorial y algunos intertítulos seleccionados por el editor (“El silencio”, “Origen y presencia del hombre”, “Metamorfosis de Sergio”)
- c) La edición de *Documentos de Literatura* (1994) es póstuma: comprende un título antumo posterior (*El autómeta*), paratextos factuales de indicación genérica en la portada (novela surrealista), un peritexto del editor, dedicatoria e intertítulos completos.
- d) La edición de *El Manantial Oculito* (2008), igualmente póstuma, comprende un título póstumo y remático<sup>29</sup> (*El autómeta y otros relatos*), noticias biográficas y bibliográficas del autor en las solapas, un estudio preliminar, dedicatoria, intertítulos completos y otros textos abrileanos incluidos por el editor (en su mayoría correspondientes a *Hollywood*). El tiraje fue de seiscientos ejemplares.
- e) Hasta la fecha *El autómeta* no se ha publicado como texto único (como sí ha sucedido con *La casa de cartón*, por ejemplo). Mantiene así una “cuasi-independencia” editorial en tanto que sus apariciones han sido parte de un grupo mayor: un número de revista (1931), un homenaje al autor (1971), una antología de la narrativa vanguardista peruana (1994) y un corpus de la narrativa abrileana (2008)

---

<sup>29</sup> Es decir, que atribuye al texto un género (narrativo) y nos informa sobre lo que hizo el autor (escribir prosa). Se identifica por la cláusula “este libro es...[un conjunto de relatos]” (Genette, *Umbralles* 79)

## 6. Recepción crítica

*El autómata*, repetimos, es un texto que ha sido escasamente estudiado. A esto ha de sumarse el silencio generalizado ante la obra de Abril como bien precisa Ricardo Falla en “Tesis de Abril”: “Lamentablemente resulta lugar común en las páginas de la crítica literaria peruana soslayar el nombre de Xavier Abril” (95). Nuestro trabajo consistirá en detectar y apreciar la manera en que la crítica ha analizado las piezas estructurantes de *El autómata*. Hacer este recorrido metatextual no solo nos interesa para indicar cuál ha sido la recepción crítica del texto o su posición en el canon literario, sino también precisar las semejanzas y diferencias de cada aporte, tanto entre ellos como frente a nuestra postura.

### 6.1. Alberto Tauro

A diferencia del resto de metatextos que estudiaremos en esta sección, el presente es el único antumo, es decir, que apareció en vida del autor. Alberto Tauro publicó “Cuatro revistas de tono menor” en el *Boletín Bibliográfico de la UNMSM* (Nº4, 1940). Este trabajo es un catálogo bibliográfico de *Bolívar*, *Horario*, *Abcdario* y *Presente*. Dentro de la sección “Cuento Peruano” incluyó la siguiente información sobre “Lucha y pérdida del mundo” (*Bolívar* N° 13, p. 4): “Publicado como 'escenas del pequeño crimen burgués'. Fragmento de una novela, ya anunciada como de próxima publicación”. Esta breve y *primera* nota sobre *El autómata* en nuestro medio 1) señala el carácter fragmentario de su aparición: el capítulo señalado forma parte de un proyecto mayor (una novela), 2) indica el primer título (que tras suprimir “escenas” quedará como *Pequeño crimen burgués*) y 3)

advierde acerca de su condición de texto inédito que, según lo apuntado, ya se encuentra concluido, a la espera de una futura edición en formato de libro<sup>30</sup>.

## 6.2. Jorge Kishimoto

La revista *Documentos de Literatura* dedicó sus números 2 y 3 —publicados en un solo tomo— a la selección de narraciones vanguardistas peruanas. A cargo de esta edición estuvo Jorge Kishimoto quien escribió sobre *El autómeta* un breve metatexto peritextual, es decir, un comentario que forma parte del volumen editado<sup>31</sup>. Al presentarnos a Xavier Abril, el antologador nos dice que hay un consenso crítico que lo considera “el poeta que introdujo el surrealismo en el Perú” (157). Tras ubicarlo dentro de la vanguardia, resalta que se trata de uno “de nuestros creadores propiamente vanguardistas”<sup>32</sup>; asimismo nos informa que “se convierte en una suerte de puente entre el ismo galo y la vanguardia peruana” a través de sus trabajos en *Amauta*. Luego de menciones biográficas, Kishimoto dedicará solo unas breves líneas para *El autómeta*, las cuales citamos para luego confrontarlas:

a.) “El texto que reproducimos más adelante está nutrido” por “el sueño, Charlot, la locura y el cine”. El sueño dentro del texto se hace presente de manera explícita en el segundo fragmento, titulado homónimamente. Se nos indica que dentro del sueño, Sergio es víctima

---

<sup>30</sup> Como veremos, la advertencia “de próxima publicación” resulta solente en los proyectos literarios abrileanos. Tenemos el caso de la antología poética *Difícil trabajo*, la cual Abril se encargaría de editar y seleccionar (incluía a Westphalen, Adán, entre otros) y que fuera anunciada en diversos números de *Bolívar*.

<sup>31</sup> Otro caso es el ensayo de Westphalen incluido en la publicación de *Difícil trabajo*. Por su parte, en la edición de *Descubrimiento del alba*, Abril incluyó una serie de peritextos alografos (desde Vallejo a Supervielle) que cumplen una función de notoriedad pública.

<sup>32</sup> Saber a qué se refiere Kishimoto con “propiamente vanguardista” resulta ambiguo no solo porque el autor no ofrezca su concepción de la vanguardia en su estudio sino porque la vanguardia peruana nunca fue “pura”: sufrió tensiones estilísticas, donde modernismo e indigenismo se yuxtaponen. Igualmente el papel de la máquina, una de las características del vanguardismo peruano para Bueno (1988) y Lauer (2003), no deja de tener confrontaciones con otras propuestas que criticaran esta inclinación “técnica”, y con ella a la modernidad (verbigracia “La muerte de los 21 años” de Varallanos); otros, por su parte, tenderán a una reformulación del mito cosmogónico (*Las ínsulas extrañas*, *La tortuga ecuestre*).

de “ataques y convulsiones”, infiriéndose que éste no es un espacio que sirva como refugio frente a la realidad, pues incluso en él se padecen los mismos dolores. Ahora, bajo tal sentido no compartimos la idea de una influencia, debido a que el sueño no cumple ni una función ideal (romanticismo) ni onírica (surrealismo). Incluso el sueño se convierte en una condición negativa: estar dormidos será duramente criticado por el narrador en “Lucha y pérdida del mundo”. Por su parte, en lo referente a Charlot encontramos como punto en común la crítica a la modernidad que ofrece en sus películas<sup>33</sup>, que de hecho fueron conocidas por Abril como comprueba su “Radiografía de Chaplin”.

Consideramos que acotar sobre la influencia de la locura se basa en la relación surrealismo-Xavier Abril, y ante lo cual cabría indicar la diferencia de tratamiento entre uno y otro: para los primeros se trató de un objeto de loa y fuente de fecundidad creativa, el segundo resaltó su concepción negativa, pues Sergio es un anormal que busca ser controlado mediante operaciones médicas, hallándose inmerso en el caos interno. Finalmente sobre el tema del cine sí aceptamos las conexiones, específicamente a nivel de *trama*<sup>34</sup> (englobando sintaxis, estructura, etc.).

b.) Es “una prosa surrealista”. Tal aseveración insertaría a esta novela dentro del conjunto de narraciones surrealistas tales como *Nadja*, o que en todo caso debieran entenderse a luz de sus influencias<sup>35</sup>. La prosa de este relato no puede considerarse afín al surrealismo a nivel formal o técnico. Y es que como veremos más adelante no encontramos el empleo de la

---

<sup>33</sup> Vid. Mariátegui. “Esquema de una explicación de Chaplin”. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy. Obras completas III*. Lima: Empresa editora Amauta, 1964. 55-62.

<sup>34</sup> Utilizamos este término a partir del sentido que le da Paul Ricoeur en *Tiempo y narración II*.

<sup>35</sup> Este tema ha sido estudiado por Gerald J. Langowski en *El surrealismo en la ficción hispanoamericana* (1982), donde busca demostrar la presencia de elementos surrealistas en novelas como *El señor presidente* y *Rayuela*.

escritura automática; sí se advierte lo que podríamos llamar “una ideología surrealista”, de tal que el proceso de liberación y la unidad de contrarios subyacente al texto comulga con la aventura espiritual del surrealismo.

c.) “El gran personaje del texto es la escritura: ‘frases yuxtapuestas, irracionalidad, automatismo’”. Definitivamente la escritura prepondera en tanto despliega una *dispositio* que quiebra con estilos novelescos anteriores. Es por la escritura que el texto resulta “experimental”.

d.) Se presenta una atmosfera de “terror”. La alusión al terror es clave para nosotros; a partir de ella cobra sustento nuestra hipótesis de que *El autómata* presenta un estilo gótico. El terror se produce en la medida que Abril configura lo que Adorno llamo una “estética negra” y que, de manera hiperbólica, muestra los sufrimientos causados por la ideología burguesa en el cuerpo de la víctima (Sergio).

### **6.3. Carlos Eduardo Zavaleta**

La nota más cercana a la aparición de *El autómata* en *Documentos de literatura N° 2 / 3* es escrita por Carlos Eduardo Zavaleta en 1999. En su discurso de incorporación como miembro de número a la Academia Peruana de la Lengua, titulado “La novela poética peruana en el siglo XX”, dedica dos párrafos a este texto, reconociéndolo como parte de una tradición que buscó unir el lirismo a la prosa y, sobretodo, modernizar nuestra narrativa. El nombre de Abril se une entonces a los de Valdelomar, Vallejo y Eielson. De manera aún más específica Zavaleta confirma que esta novela es propia de la narrativa vanguardista tal como *La casa de cartón* y *El pez de oro*.

Destacamos que Zavaleta considere a Sergio “una especie de Cristo marginal y crucificado por un destino aciago que no le deja sitio en la tierra” (84), ya que a partir de dicha situación, a semejanza cristiana, la muerte de Sergio ha de entenderse como ritual que canaliza una regeneración. Asimismo, el autor pone en relieve la oscuridad de estas páginas, llegando incluso a decir: “Ningún texto previo en la narrativa peruana, ni siquiera los de Clemente Palma, es tan pesimista, crudo y sórdido como éste” (84).

No obstante Zavaleta detecta un aspecto positivo en el aprovechamiento que hace Abril de estos materiales para construir su *trama*, otorgándole “valor sonoro, rítmico, es decir, poético”. Estamos de acuerdo en que la obra no solo presenta un estilo umbrío sino también desarrolla una positividad, pero consideramos que ésta no opera únicamente a nivel técnico, pues dicha positividad trasunta, además, y de manera especial, en el proyecto estético-ideológico de esta obra (mezcla de surrealismo y socialismo) y que aspira a fundar una nueva realidad.

En su artículo “Perú, novela con novelistas” (publicado el 2001 en la revista *Alma Mater*), Zavaleta dedica un breve, pero significativo párrafo, a las principales cualidades del texto abrileano:

(...) la novela asimismo corta *El autómeta*, que, conocida íntegramente hace muy pocos años, será respetada como una de las piezas más dramáticas, lóbregas y oscuras de un artista, enemigo de las guerras y de la marginación de los hombres, quienes, dadas las épocas, sólo pueden oscilar entre el cementerio y el manicomio. Es la única novela peruana dedicada a James Joyce, no por su oscu-rantismo [sic], creo yo, sino porque Joyce representaba, más que los surrealistas, amigos de Abril, a la llamada nueva literatura (77)



Aquí el autor resalta la valoración de Abril: su posición en contra de la guerra y el destino vitando de los hombres, conducidos a un cuadrivio o atolladero donde no queda sino lugar para la confusión o epitafio. Vaivén cruel y doloroso que Abril observó con los ojos de una época turbulenta. Zavaleta incide en la afectividad del texto, el cual busca sacudir al lector a través de la construcción de un espacio mortuario. Se reitera además que *El autómata* debe entenderse a la luz del proceso de modernización narrativa, cuyo representante más eximio fue Joyce.

Otro trabajo zavaletiano que amerita citarse es “Xavier Abril novelista”. En él nos hablará de las narraciones de Abril, *Hollywood* y *El autómata*, advirtiéndonos sobre su falta de popularidad, a pesar de que, como en el segundo caso, se trate de “uno de los textos más valiosos de la prosa peruana” (Zavaleta, 2002: 198). Este aporte de Zavaleta no solo aborda lo que podríamos llamar, a partir de Núñez y Gonzales Vigil, “el relato corto abrileano”, sino que considera también una faceta novelística que había sido completamente olvidada. Que dicho artículo mencione brevemente las técnicas empleadas (monólogo interior, por ejemplo) y resalte el papel del contexto social de la posguerra, así como la inserción dentro de una tradición novelesca, significa un avance teniendo en cuenta que Kishimoto solo hizo mención al asunto con una indicación genérica en la portada de la revista (“novela inédita”) y luego calificándola como “prosa surrealista”.

Detengámonos ahora en cómo Zavaleta aprecia la visión de mundo de esta novela:

Abril da rienda suelta a sus propias obsesiones, entre ellas la desconfianza y el temor, en la nueva sociedad, e inclusive la necrofilia, el desprecio por el mundo burgués y por el «desperdicio» de la vida, esto es, ofreciendo en

serio impresiones negativas, soñolientas, oscuras e irracionales de la primera posguerra mundial (*Ibíd.* :198)<sup>36</sup>

*El autómata* presenta entonces la desolación y victimización del hombre en un mundo burgués caótico y profano (irracional), donde abundan la oscuridad y el temor. Vivir carece de valor en un mundo así, motivo que genera la crítica y la rabia del narrador. Es importante asimismo comprender que Abril no fue ajeno —a nivel de *Geist*— a las desilusiones, frustraciones y desconciertos provocados por el desarrollo y el final de la Gran Guerra durante 1914 y 1919.

Finalmente Zavaleta en otro de sus aportes, incluido en las páginas de *Narradores peruanos de los 50's*, insistirá en considerar que *El autómata* es una obra que debe comprenderse como pieza de la modernización literaria, tomándola en cuenta al momento de establecer qué textos antecedieron la eclosión narrativa de la generación del cincuenta (donde figuran, entre otros, Enrique López Albújar y José Diez Canseco). Tras mencionar la diferencia entre la divulgación de esta novela y *La casa de cartón*<sup>37</sup>, básicamente debido a problemas de edición, concluirá diciéndonos que:

(...) el poeta Xavier Abril, con una filosofía pesimista de entreguerras, y con sus lazos del vanguardismo francés, pero también con el *esperpento* de Valle Inclán, nos da un texto lóbrego, yo diría fúnebre, cuyos mayores símbolos están entre el manicomio, el cementerio y la muerte. Y el pequeño libro está dedicado a James Joyce, y practica bien el fluir de la conciencia, y

---

<sup>36</sup> De este aporte nos parecen discutibles los apuntes sobre lo necrofilico. Entre los papeles desarrollados por la muerte (como fuente de dolor y vía de regeneración) no encontramos lazo alguno con la necrofilia, es decir, con ninguna parafilia o perversión sexual. *Vid.* Stekel, Wilhem. *Sadismo y sadomasoquismo. Psicología del odio y la crueldad*. Buenos Aires: Ediciones Imán, 1954. 673 y ss.

<sup>37</sup> En el citado “La novela poética peruana en el siglo XX” Zavaleta se lamentaba que textos de vanguardia como *El autómata* o *Contra el secreto profesional* “debieran vencer tantos escollos hasta llegar muy a destiempo a los lectores actuales” (83)

entra en el túnel del inconsciente, en los montajes del cine, en el proceso mental de los sueños, y en el estilo poético y lírico de la narración (72-73).

Las intervenciones de Zavaleta resaltan varios temas claves. Como Kishimoto lo hiciera en su momento, destaca un estilo fúnebre (para nosotros gótico), observa su importancia espacial y simbólica, menciona la influencia de Joyce, acierta al mencionar la técnica del montaje (mas no cuando habla del fluir de la conciencia), plantea que se busca un acercamiento al inconsciente (se infiere de Sergio) y, por último, reitera que estamos frente a una novela poética.

#### **6.4. Mirko Lauer**

En el libro *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana* (publicado en el 2003 y extensión de su tesis doctoral presentada el 2000) Mirko Lauer nos ofrece el siguiente alcance: “Xavier Abril humaniza al autómeta Sergio” (*Musa* 98). Dicho juicio es considerado posteriormente por Jorge Valenzuela como una mala lectura de la obra (17). Al respecto, para nosotros no basta solo con señalar un error de lectura, pues dicha cita no está aislada y debe entenderse como parte de una sección (exactamente el noveno capítulo, “Metal orgánico”), solo así obtendremos mayores datos que permitirán una mejor lectura de *El autómeta*.

Es necesario considerar lo que Lauer entiende por autómeta. Para el crítico se trataría de una máquina. Entonces Sergio al humanizarse perdería en metal y ganaría en carne. No obstante precisemos que el automatismo de Sergio parte de una sustitución: Sergio es un hombre que ha sido reducido mediante una programación excesiva a ser una

máquina. Pero en el discurso la abundancia de la maquinaria<sup>38</sup> busca mermarse, de tal que Sergio recupere su condición de hombre libre, dejando atrás la infausta existencia mecanizada. Así, la obra implica un proceso en tres secuencias, por lo cual a diferencia de la propuesta de Lauer:

Máquina metálica → Máquina humanizada

Tenemos:

Hombre → Hombre automatizado o maquinizado → Hombre humanizado

A primera vista si bien el punto de partida es distinto (el origen de Sergio es humano y no industrial), el resultado es el mismo: la humanización. Sin embargo, mientras para nosotros la humanización consiste en la construcción de una nueva realidad, operación impregnada de una ideología surrealista y socialista, para Lauer la humanización comprende una “aproximación poética a la máquina”, mediante la que el vanguardista lograría “modernización”, “cosmopolitismo” y la “subversión de lo tradicional” (*Musa* 80). Este asemejarse de la máquina al hombre es considerado parte de una “tecnología amigable”.

Como ejemplo de la “aproximación poética a la máquina”, Lauer cita el texto de Abril “Boulevard”, donde detecta la antropomorfización de un automóvil. Esto nos permite

---

<sup>38</sup> Durante las vanguardias que el hombre se asemeje a las máquinas será solo una de las formas en que se expresará lo negativo de la modernidad. Siguiendo con la figura del autómatas veremos que su uso buscará evidenciar la soledad, enajenación y decadencia del hombre, tal como sucede con los muñecos de Giorgio de Chirico. Por su parte lo grotesco y monstruoso de la humanidad se exponen en los cuerpos deformes de las muñecas de Hans Bellmer.

establecer una diferencia entre *Hollywood* (etapa abrileana colindante con la admiración tecnológica vanguardista) y *El autómata*, en donde la tecnología (entendida a nivel de control foucaltiano) ya no es “amigable” sino sospechosa y amenazante. Por lo tanto en este texto la relación hombre-máquina será considerada negativa en tanto supondrá la conversión de los sujetos en objetos. Lejos estamos pues de los poemas de Parra del Riego “Al motor maravilloso” y “Polirritmo dinámico”, en los que la máquina no es negación sino “soporte y espejo de lo humano” (Lauer, *Musa* 83).

Lauer acota que el cuerpo fue un tema central en la antropomorfización de la máquina, pues mediante tal proceso los vanguardistas expresaban “además de una negación del cuerpo reproductor [entiéndase sexual], un desafío al orden natural, y en consecuencia a la religiosidad” (82). Abril por su parte nos propone un retorno al cuerpo humano, del que Sergio ha sido despojado al sufrir un proceso de deshumanización a manos de la sociedad<sup>39</sup>.

### 6.5. Katharine Niemeyer

En el 2004 Katharina Niemeyer publicó su libro *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto*. En él la autora sistematiza la evolución y tendencias de la novelística de vanguardia en Hispanoamérica<sup>40</sup>, dedicando importantes análisis a autores peruanos: César Vallejo con *Escalas* (85-97), Martín Adán con *La casa de cartón* (181-190), Gamaliel Churata con *El pez de oro* (308-320) y Xavier Abril con *El autómata* (363-366).

---

<sup>39</sup> Como señala Sábato en *Hombres y engranajes* (95) el concepto de deshumanización antes de ser referido a la poesía debe ser entendido desde, y dentro, del público. Por lo mismo, a la vez que Sergio es humanizado, el narrador a través de sus increpaciones buscará humanizar al lector. En esta función del narrador nos basamos para sustentar que *El autómata* mantiene un discurso de manifiesto vanguardista.

<sup>40</sup> Otra investigación en la que Niemeyer aborda esta problemática es: “Acercamiento a la novela vanguardista hispanoamericana”. *AIH. Actas XII* (1995): 161-169.

En las páginas dedicadas a Abril, Niemeyer contrasta las indicaciones de los paratextos de *Hollywood* (“Autobiografía o invención”, “Postbiografía o constatación presente”) con la escritura de *El autómata*, “que no cumple las expectativas que podrían despertar semejantes declaraciones” (363). Al hacerlo comprueba la filiación de este texto con la narrativa vanguardista, tanto en forma y contenido. Así, para ella se trata de una narración “altamente fragmentaria y metafórica de la historia apenas reconstruible de un padre y su hijo loco” (363). Asimismo considera que las principales isotopías de *El autómata* son:

La locura y la muerte, el terror, las experiencias, necesidades y mutilaciones del cuerpo, el sexo, la enajenación de ciudadanos “normales” que aparecen como autómatas en el contexto de las ciudades modernas, que a su vez viven en manicomios (...) la búsqueda de lo primigenio y de la inocencia de las palabras (364)

Aspecto digno de resaltar de esta exegesis es cuando vincula *El autómata* con la ya “existente tradición de la narrativa vanguardistas peruana —Vallejo y Adán—”. Para Niemeyer esta novela radicaliza, entre otros, “la suspensión del orden temporal y causal” de *Escalas* y “la disolución de la cronología en un discurso fragmentado” de *La casa de cartón* (364). Indica además que añade “la reelaboración de ciertos *topoi* surrealistas” (364), si bien no precisa cuales, reiterando así —solo en parte—, un problema receptivo sobre *El autómata*: atribuirle cualidades surrealistas sin detenerse a investigar sus gradualidades con el movimiento francés.

Decimos “solo en parte”, pues en otro párrafo, precisamente, Niemeyer comparará la noción de locura entre Abril y el surrealismo:

El autómatas persigue un planteamiento distinto, más crítico si se quiere (...) el manicomio, que en *Nadja* aparece como objeto de una larga crítica (perfectamente lógica y racional) por su falta de eficacia terapéutica en la novela, en la novela de Abril resulta instrumento y cifra de poder y violencia que la sociedad vierte contra los que no se atienen del todo a sus normas” (364-365).

En este jaez, destaquemos que esta es la primera intervención que resalta la presencia de un aparato de coerción institucional en la novela. Concorde con esta relación poder-manicomio consideramos que dicha autoridad se legitima desde un sistema ideológico burgués-capitalista, de tal que el manicomio deba comprenderse como parte de un todo: el mundo programado (*Gestell*), como una cárcel de Piranesi<sup>41</sup> donde el hombre, carente de libertad, no es sino residuo (*verwahrlost*)

La autora advierte también sobre “el tratamiento del sexo y la sexualidad” (365). Este juicio nos permite sostener la continuidad de los motivos sexuales en la obra de Abril durante las décadas del 20 y 30, así como su evolución: del sensualismo irreverente de *Hollywood* hacia el sexo como expresión de vitalidad en *El autómatas*. Y es que para Niemeyer la sexualidad en esta novela es “plano fundamental de la vida del hombre”, siendo así “una preocupación constante” del discurso (365)

Niemeyer acierta además al señalar la presencia de “apóstrofes dirigidos a unos narratarios anónimos” (363), de “comentarios, impregnados (...) de una actitud abiertamente polémica y rebelde frente a los narratarios, obviamente representantes de la orden y la normalidad (burguesas)” (364). Por esto mencionará que el discurso del narrador es una “narración-comentario” (365). Digamos algunas palabras al respecto. Gerald Prince

---

<sup>41</sup> Una breve descripción de estos calabozos se encuentra en *Confesiones de un opiómano inglés* (138-139)

define al narratario como “alguien a quien el narrador dirige sus palabras” (151). En esta medida en *El autómata* encontramos un narratario grupal (“ustedes”) explícitamente mencionado (Prince 158), al que se dirige el narrador con la finalidad de ser escuchado. Este es un punto cardinal, pues es necesario que su discurso llegue y afecte a los oídos (mediante la acusación, la manipulación o la oferta) para lograr el cumplimiento del recorrido generativo (de la muerte hacia la vida).

El narrador cumple una función “fática” (mantener contacto con el destinatario) y una función “conativa” (influir sobre el destinatario) (Jakobson, “Lingüística” 35-36), y que Genette resume como “función de comunicación” (*Figuras III* 310). Cada palabra dirigida a este narratario parte de una atestación del narrador frente a la situación de Sergio, determinando su función emotiva o ideológica (Jakobson, “Lingüística” 33; Genette, *Figuras III* 310): el narrador enuncia a partir de una toma de posición marxista-surrealista.

Finalmente Niemeyer reconoce que en muchos pasajes la voz del discurso es difícil de atribuir al narrador o a Sergio, anotando que hay momentos en los que el narrador es quien enuncia, manifestando “pensamientos muy afines a los de Sergio”, determinando su “casi-identificación con la conciencia del protagonista” (365). Esta correspondencia se debe, para nosotros, a que el narrador habla por su personaje, ya que éste es un autómata despojado de voz<sup>42</sup>. Se diría que el narrador es solidario con el desvalido Sergio.

Tras lo anotado resta exponer dos observaciones a Niemeyer:

---

<sup>42</sup> Esto se problematiza en la focalización: en un primer momento tenemos una focalización interna fija que corresponde al narrador, pero que, cuando habla por Sergio asumiendo una “cuasi-identificación”, se acerca a una focalización interna variable.



- a) Recusamos su afirmación de que estemos ante una narración heterodiégetica (363).

La misma autora cae en una contradicción: Si el narrador heterodiégetico está “ausente de la historia que cuenta” (Genette, *Figuras III* 299), luego Niemeyer nos refiere que el narrador de *El Autómata* 1) sí participa en los hechos narrados con sus comentarios y afectos y 2) no se opone del todo al personaje, habiendo entrambos una “cuasi-identificación”<sup>43</sup>. En conclusión estamos ante un narrador homodiégetico testimonial<sup>44</sup>: a lo largo del discurso este narrador es un personaje que observa, pero que también actúa en la diégesis.

- b) No comprende el significado germinal de la metamorfosis, diciéndonos que “no se sabe si significa su muerte ‘real’ o el desprendimiento definitivo del mundo (burgués) por la inmersión completa en la locura” (363). Definitivamente es un desprendimiento del mundo cotidiano pero no para volver a la locura, lo cual sería dar un salto atrás, sino para avanzar en el proceso regenerativo de tal que sea posible adquirir el objeto de valor deseado: la vitalidad.

## 6.6. Jorge Valenzuela

El estudio preliminar de Valenzuela incluido en la edición de *El Manantial Oculto*, titulado “Xavier Abril y la experiencia de la vanguardia en *El autómata y otros relatos*”, es al igual

---

<sup>43</sup> Para Genette este fenómeno se trata de una transgresión narrativa que “no vacila en establecer entre narrador y personaje(s) una relación variable o flotante, vértigo pronominal que concuerda con una lógica más libre y una idea más compleja de la «personalidad»” (*Figuras III* 300). Este mismo fenómeno lo advertimos en Vallejo (verbigracia “Los Caynas”) y Adán (entre quien narra y Ramón) donde los límites entre narrador y personaje son dúctiles.

<sup>44</sup> Sobre este tipo acota Pimentel en *El relato en perspectiva*: “aunque como persona haya participado en los eventos que ahora relata, el narrador testimonial no tiene sin embargo un papel central sino de mero testigo. El objeto de la narración no es la vida pasada del “yo” que narra, sino la vida de otro [Sergio]” (137). De esta manera el paratexto es guía de lo que nos espera: la narración del sufrimiento, muerte y regeneración del autómata Sergio.

que la intervención de Kishimoto un metatexto peritextual en tanto forma parte del libro editado. Su estudio se inicia afirmando que “La narrativa de vanguardia constituye un espacio poco visitado por nuestra crítica literaria”. No obstante exagera al momento de considerarla “una incomodidad que se prefiere omitir”, cayendo en una postura similar a la de Birger Angvik en su libro *La ausencia de la forma da forma la crítica que forma el canon literario peruano*<sup>45</sup>. Seguidamente refiere que Abril, además de poesía, también escribió “textos en prosas” que han sido poco atendidos por los “especialistas”. Nos recuerda que el texto se publicó recién en 1994 luego de apariciones fragmentarias en *Bolívar* (1931) y *Creación & Crítica* (1971).

El crítico recurre a parafrasear algunas ideas de *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger: “medio artístico”, “autocrítica” y “shock”. Nos dice que una de las formas por las que Abril ataca y se distancia de la institución artística es mediante la escritura automática (9), no obstante consideramos que los lazos entre *El autómata* y el surrealismo ameritan mayor cavilación.

Tras anotaciones biográficas que buscan precisar el papel de este autor en la difusión del surrealismo en el Perú<sup>46</sup>, el crítico literario se detiene en resumir los dos

---

<sup>45</sup> Sobre las críticas a la lectura de Angvik revítese el ensayo “Crítica del susto...” de Miguel Ángel Huamán.

<sup>46</sup> Valenzuela comente un error cuando sostiene que Abril “Es el único peruano que participa en los debates que dan lugar a los Manifiestos canónicos durante su primera estadía europea” (11). Esto se debe a confusión de fechas: El año en que Abril estuvo en París fue 1927, cuando ya se había publicado el Primer Manifiesto, 1924, y por lo cual resulta imposible que haya asistido a su gesta. Igual de imposible es que Abril estuviera en Francia entre febrero y diciembre de 1929, como asistente al debate que motivó la publicación del Segundo Manifiesto surrealista, pues por aquellas fechas Abril estaba en Lima. El error de Valenzuela parte de una vaga indicación de Abril en “Autobiografía o invención” donde señala que asistió al debate del surrealisme, luego del cual volvió a Perú en 1928. Para quien esté mínimamente versado en estudios del surrealismo sabrá que no se refiere a los debates del primer ni segundo manifiesto, entonces ¿a qué debate asistió Abril? Si consideramos que para 1927, año de su llegada a París, presentó una exposición de poemas que entusiasmó a André Breton, solo podríamos sugerir que Abril participó en el debate con el Partido Comunista Francés, que concluirá con la filiación oficial del surrealismo a la política.

manifiestos abrileanos: “Estética del sentido de la crítica nueva” y “Palabras para asegurar una posición dudosa”. Al momento de hacer una síntesis de la obra se advierten diversos problemas de lectura. Para comenzar considera que el segundo capítulo, por titularse “El sueño”, presenta una “situación compleja vinculada con la actividad onírica”(18), no obstante debe precisarse que en la obra el espacio onírico solo actúa en: a) la primera línea con la frase “En el sueño sufría” que refiere que dentro de él, como en la realidad, Sergio padece su enfermedad, b) en la focalización del pensamiento de Sergio durante el sueño (acercamiento breve y único). Mas luego observamos el predominio del caos y martirio de la habitación del manicomio que aprisiona y en donde se ha de morir.

Vagamente Valenzuela acota que “Silencio” es “el intento de referir un estado” (18), el que nunca llega a precisarnos. Luego considera que “Origen y presencia del hombre” es un “viaje introspectivo, un ensayo de aproximación al mundo en el que Sergio vegeta”. Pero aquí no estamos ante una “descripción de los senderos por los que discurre la interioridad de Sergio” (18). Esto se debe a que el primer segmento (del primer al quinto párrafo) no refiere a Sergio sino al narrador: conocemos sus percepciones, sus cuestionamientos, sus juicios. Solo después nos describe a Sergio, pero no su interioridad sino su estado huidizo en un lugar indefinido. Ambos discursos, objetivo y subjetivante, son alternados.

Luego en “Lucha y pérdida del mundo” nos habla de un contacto Sergio-mundo que “se describe como permanente sueño experimentado por un cuerpo vacío” (18). Sin embargo resulta inadecuada cualquier mención al sueño pues el narrador lo juzga negativamente, considerándolo un refugio del cual debe salirse. Por otra parte no estamos,

en absoluto, ante un “despredimiento, despojamiento del mundo” sino ante un pensamiento antitético. Expliquemos: Por supuesto que se describe una lucha dolorosa, pero solo en el primer segmento ya que en el siguiente pasamos al reconocimiento de que esta lucha es clave para el renacimiento del hombre, atiéndase sino estas líneas de *agón* fecundo: “La lucha en pleno barro de la medida de un nuevo nacimiento (...) El cuerpo borroso ocúltase igual que el Sol en el atardecer, y nace otro de nuevo color insospechado” (Abril, *Autómata* 51). Lo que se enjuicia es mantenerse solo en írrito estado, específicamente en el sueño, pues de lo que se trata es de despertarse y experimentar corporalmente la contradicción (creación / destrucción), por esto el narrador afirma que el hombre: “Verdaderamente vive siempre oculto para tornar a salir con nuevas ternuras apagadas” (Abril, *Autómata* 54).

En “Muerte del autómata” el crítico señala que el narrador “emplea diversas estrategias para acercarnos a la ¿conciencia? de Sergio” (19), pero en lugar de acercarse lo que el narrador hace, en la primera parte, es referirnos la muerte de Sergio nuevamente a través de cuestionamientos generados a sí mismo; igualmente comenta la defunción y a partir de ella acusa a sus destinatarios. Por último el narrador se desentiende de Sergio y reflexiona sobre la muerte. Será en la segunda parte de este capítulo que vuelva a referirnos la condición y ubicación de Sergio en una “región inexplorada”.

El capítulo “Metamorfosis de Sergio”, antes que “instalar al lector en una atmósfera de indeterminación” (19), nos sitúa claramente ante el discurso directo del narrador, cuyo lenguaje se torna increpante frente a un “vosotros” a quienes se dirige en la primera parte como sigue: “Habéis perdido miserablemente. No habéis vivido ni habéis muerto”, “Vosotros (...) quedaréis en silencio de fuego de piel y de corrientes óseas” (Abril,

*Autómata* 62). Ya en la segunda parte advertimos, en lugar de un tono combativo, una serie de advertencias para seguir viviendo, para no ser “autómatas”, las cuales Valenzuela reconoce como gestos “contra la corrupción social” (19).

Además de lo expuesto, otros aspectos que ameritan objetarse son:

- a.) Considerar a esta novela “una narración que apunta a la clausura y en la que es imposible cualquier tipo de resurgimiento personal después de una derrota” (20), cuando justamente de lo que se trata es de configurar una liberación, una ascendencia luego de la decadencia (presentándose grados entre una y otra). Por esto, lo dicho por Valenzuela solo evidencia una lectura incompleta del proceso abrileano, pasando por alto las estrategias por las cuales se prepara el advenimiento de Sergio, y con él, la de una nueva cognición de la realidad.
- b.) Afirmar que Abril emplea la escritura automática (22). De hecho aún si incluso quisiéramos advertir el uso del automatismo psíquico en otras obras abrileanas, nos daríamos cuenta que para este autor el surrealismo no estuvo presente a nivel técnico sino ideológico o espiritual. Y es tal porque en Abril, a nivel formal, encontramos siempre la tendencia al control del narrador sobre sus personajes, por lo tanto en *El autómata* no se advierten la inconexión propia de, por ejemplo, un cadáver exquisito, ni la expresión profunda “del funcionamiento real del pensamiento” (17) que Valenzuela cree comprobar<sup>47</sup>. En este sentido, en comparación a Westphalen y Moro (nivel pre-verbal), Abril presenta una discurso más controlado (nivel verbal)

---

<sup>47</sup> El flujo de la conciencia (*stream-of-consciousness*) frente a la escritura automática se halla en un grado menor de “irracionalidad”. El primero fue concebido como una técnica narrativa que buscaba representar lo

- c.) Indicar que el tratamiento de la locura en *El autómata* es semejante al del vanguardismo, para el cual “la pérdida de la razón se convierte en un recurso recurrente” (23). Esta semejanza se busca aludiendo a *Nadja* de Breton. No obstante, mientras para el poeta francés la locura es un “tópico” que conducirá “a la victoria de su revolución” (24), para el narrador peruano la locura es, en esta ocasión, una caída en lo profano, no un “poder creativo” sino una incapacidad para vivir. Para la trama de *El autómata* que Sergio esté loco y dentro de un manicomio son recursos que buscan representar, metonímicamente, el caos del mundo, de ahí que no hayan límites entre el manicomio y la ciudad.
- d.) Postular que “en el relato no se accede a ninguna clase de autorreconocimiento o toma de conciencia porque, precisamente, lo que se cuestiona es la conciencia” (20). Ciertamente la conciencia es criticada, específicamente la conciencia de los autómatas, ideologizada por la burguesía. Ésta busca ser superada para así adquirir una nueva toma de conciencia; recordemos que una de las funciones del narrador es influir sobre la mente de sus destinatarios a fin de adherirlos a su proyecto. Se plantea entonces una escala concienical (autómatas y no-autómatas).
- e.) Señalar que “la expansión ilimitada del espacio de la conciencia (...) se convierte en el protagonista de su relato”. Valenzuela no comprende que “los fantasmas, temores, inconsistencias, absurdos y vacíos” (22) en ningún momento provienen de un adentrarse en el interior de la conciencia –el inconsciente de Sergio–, sino de un

---

irracional, el segundo como su expresión directa, pura, sin interferencias y, por ende, más profunda de la conciencia (Humphrey 3-4)

padecimiento corporal de Sergio (enfermedad, muerte) que produce un efecto catártico debido a la laya del crimen cometido. El soma, no la conciencia, es protagonista.

Es necesario indicar ahora nuestro acuerdo con algunos de los planteamientos de Valenzuela:

- a) Que esta obra “convierte su discurso en un mecanismo crítico del sistema capitalista utilizando como paradigma uno de sus más representativos objetos: el del autómeta, símbolo del progreso y del desarrollo técnico burgueses” (15);
- b) Precisar que Abril usa el sentido “violento” de autómeta, el de “«persona estúpida o excesivamente débil, que se deja dirigir por otra»” (23)
- c) Establecer que estamos ante “el proyecto de una narrativa crítica antiburguesa” (23) alejado del realismo y naturalismo.

### **6.7. Carlos López Degregori**

En su trabajo “Xavier Abril: La vida perfecta de la locura” (incluido en *Umbrales y márgenes*) este poeta y crítico se refiere a *El autómeta* como “nouvelle”, fechando su escritura entre los años de 1929 y 1930 (54). Precisa que este texto se ubica dentro de la primera etapa de la obra abrileana junto a *Hollywood* y *Difícil trabajo*.

Estamos de acuerdo con López Degregori en que la atmósfera de *El autómeta* se asemeja a *Difícil trabajo* (menciona específicamente la sección “Taquicardia”) considerándolo “cercano en su lenguaje e intención”, pero refutamos su propuesta de que debemos leerlo como un poema en prosa por dos motivos: 1) se contradice a sí mismo pues

antes indicó que se trataba de una *nouvelle*, 2) a diferencia del género del poema en prosa *El autómata* tiene un hilo argumental donde cada pieza responde a una historia central que se desarrolla a lo largo del discurso: la muerte y regeneración de Sergio.

Por último, López Degregori nos dice que “El universo de Abril no es pesimista” (66), señalando la emergencia del sentido de una nueva vida en “libros posteriores con una decantación de la vanguardia y una nueva conciencia política” (66). Sin embargo, soslaya que esta tendencia de nueva vida ya estaba definida en *El autómata*, texto en donde se aprecia además el equilibrio entre estética e ideología, vanguardia y política, sin decantaciones de uno u otro elemento.

#### 6.8.Otros

En el libro póstumo de nuestro autor titulado *Poesía inédita (1921-1976)* (1994), María Luz Canosa Ortega ofrece una “Noticia bio-bibliográfica de Xavier Abril” que detalla cronológicamente su vida y obra. Cuando llega al año de 1930 nos informa sobre *El autómata*, considerando se trata de una novela de “orientación superrealista” en el que Abril “trabajaba diariamente en Madrid” (263). No obstante lo que nos interesa de este apunte crítico es el segundo pie de página que nos menciona una posible publicación del texto en cuestión:

Actualmente, el ex agregado cultural de la embajada de Francia en Uruguay, Sr. Daniel Lefort, está realizando la traducción al francés de este libro [*El autómata*] que le entregué en 1992 con la intención de que sea publicado en Francia en la revista *Pleine-Marge* que se especializa –sobre todo– en rescatar figuras del *surrealisme* americano y europeo que han sido desconocidas u olvidadas.

Esta traducción irá acompañada según tenía previsto el Prof. Lefort, de una breve reseña sobre X. Abril que realizaré yo en mi calidad de estudiosa de su obra en el Uruguay (263).



Esta publicación nunca llegó a realizarse, sin embargo dos años después de la fecha indicada (1992) habría de salir la edición de Kishimoto (1994). Interesa sopesar cómo *El autómata* es considerado un texto de raigambre surrealista y de circulación marginal, de aquí que se haya previsto incluirlo en una serie editorial de “rescate”, en aras de una mayor difusión.

Tras esta aclaración, continuemos con nuestro seguimiento. Javier Agreda en su columna “Jaqué Perpetuo” (23 de junio del 2008) nos dice que sus relatos son considerados por la crítica literaria “entre lo más destacado de la narrativa vanguardista peruana, junto con libros como *La casa de cartón* de Martín Adán o *Escalas melografiadas* de Vallejo”. Por lo demás el resto de su intervención se reduce a citar partes del estudio preliminar de Valenzuela.

Abelardo Oquendo en su columna “Inquisiciones” (1 de julio de 2008) alude a las etapas vanguardista y postvanguardista de Abril, recordando las recientes ediciones del poeta (*La rosa escrita, Poesía soñada*); Max Palacios en “Recuperación de Xavier Abril” que *El autómata* ha sido desconocido por la carencia de una edición completa.

Hace poco en *Revista Laboratorio 7* (Primavera 2012, mas publicada el 2013) Luis F. Chueca publicó “Surrealismo, estética e ideología en *El autómata*”, abordando los lazos de Abril con la vanguardia y la política socialista y que nosotros ya habíamos especificado (Elguera, 2009).

## 6.9. Balance

Tras este recorrido por la recepción crítica de *El autómata* podemos perfilar el siguiente esquema, donde anotamos los acuerdos y desacuerdos:

- a.) Se reconoce la escasez de estudios de esta obra debido a su publicación fragmentaria y vinculación a temas poco atendidos como la narrativa vanguardista (a la que debería su trama semejante al cine y modernidad literaria) y la novela poética (que marca su aliento lírico, ritmo y brevedad).
- b.) No ha habido un consenso al momento de determinar si estamos ante una novela (Kishimoto), novela corta (Zavaleta, Niemeyer, Degregori) o un relato (Valenzuela). Para nosotros el tema parte de un debate solente al momento de considerar qué términos usar para narraciones de ciertas dimensiones, que van desde cuento hasta microrrelato. Consideramos que el mejor término para referirnos a *El autómata* es el de “novela poemática”, con lo cual se continúa con el criterio escogido inicialmente por el autor y que, por otra parte, da cuenta de un tipo de estilo en nuestra literatura tal como apuntó Zavaleta.
- c.) Se han mencionado diversas técnicas empleadas: monólogo interior, fluir de la conciencia, escritura automática. Estas referencias las comprendemos como un intento por explicar el acercamiento del narrador al personaje, no obstante estos conceptos han sido manejados de manera confusa, ambigua. Consideramos mejor hablar de un estilo indirecto referido al personaje, en la que el narrador nos habla sobre éste, de hecho el narrador habla por Sergio (téngase en cuenta que una de las isotopías de la obra es la ininteligibilidad de la voz de este personaje) y se acerca a su experiencia, por ello,

siguiendo a Pouillon (1970), se trata de un narrador que acompaña al personaje<sup>48</sup>, sabe e ignora tanto como él (conoce su dolor, desconoce su ubicación exacta). Por otra parte, reconocemos también un discurso directo del narrador, quien dirigiéndose al público habla de sí mismo.

- d.) Joyce y el surrealismo son vistos como influjos a nivel de técnica literaria. Por nuestra parte hallamos el desarrollo de la influencia, principalmente, a nivel ideológico, fluctuando entre la crítica joycena a la sociedad y la fundación surrealista de una nueva vida.
- e.) Las breves alusiones al temor, la crueldad, el pesimismo, nos llevan a plantear la constitución de un “estilo gótico” que explota los aspectos más umbríos del crimen burgués: el martirio y muerte del hombre.
- f.) Hay un acuerdo en considerar que esta obra rechaza el mundo burgués, ya sea a nivel social (los burgueses son hombres maquinizados), artístico (estructura opuesta a la novela burguesa) o político (se propone una ideología socialista). Esto se resume en términos como anti-automatismo o antiburgués.

---

<sup>48</sup> Claro, esto no es rígido; en otros momentos el narrador se ubica por delante de Sergio y sabe cosas que él no, por ejemplo: a.) su defunción y b.) el advenimiento de su descubrimiento.

## Capítulo 2

### La prosa de Xavier Abril: parangones con *El autómata*

Iniciamos este capítulo con una cita que retoma el tema de la escasa difusión editorial abrileana<sup>49</sup>. Edgar O'Hara inserta a Abril dentro de lo que considera el grupo de “poetas inéditos” peruanos, diciéndonos: “Es clamoroso, por ejemplo, que no exista una edición de la obra poética de un escritor de la talla de Xavier Abril, semi desconocido incluso en el Perú (pues vivió en la Francia y luego se afincó en Uruguay)” (138). Luego, admirado, a pie de página, y tras mencionar la publicación de *La rosa escrita* (1996) en la colección El Manantial Oculto, hace un recuento de las ediciones “inhallables” de nuestro autor:

Basta pensar en dos libros fundamentales de Abril (que yo manejo en fotocopia) nunca reeditados en su país de origen: *Hollywood* (Madrid: Ediciones Ulises, 1931) y *Difícil trabajo. Antología 1926-1930* (Madrid: Editorial Plutarco, 1935). El poeta publicó después *Descubrimiento del alba* (Lima: Ediciones Front, 1937), reeditado en forma facsimilar en Uruguay en 1982, donde también se dio a conocer *Poesía inédita (1921-1976)* (Montevideo: Editorial Grafiti, 1994) (138).

Sumemos a ello el problema genérico de estos textos. Dentro de la vanguardia peruana solo dos autores se dedicaron al cultivo del poema en prosa tal como se aprecia en la edición de *Poesía peruana vanguardista: Xavier Abril y Enrique Peña con Cinema de los sentidos puros*. Y es que el poema en prosa ha sido poco estudiado en lengua castellana,<sup>50</sup> donde aún la investigación de Utrera Torremocha sigue siendo insular, al igual que el

---

<sup>49</sup> El desconocimiento es aún mayor si advertimos que Abril publicó en importantes sellos editoriales del campo cultural español. Tengamos en cuenta que Ediciones Ulises, en su “Colección Universal”, publica *Poema del cante jondo* de Federico García Lorca, *La Nardo* de Ramón Gómez de la Serna, mientras que en su colección “Nueva Política” apareció *Rusia en 1931* de César Vallejo (Caudet 126). Asimismo la editorial Plutarco publica *Temblor del cielo* de Vicente Huidobro y saca la segunda edición de *Trilce*.

<sup>50</sup> La circunstancia es distinta en lengua francesa donde observamos una tradición de estudios sobre el tema desde el clásico libro de Suzanne Bernard, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959).

trabajo de Luis Cernuda, “Becquer y el poema en prosa en español”<sup>51</sup>. Por su parte en nuestro contexto recién el 2010 se publicó *Umbrales y márgenes*, primer libro dedicado a estudiar el poema en prosa peruano (desde Eguren hasta Blanca Varela).

## 5. El poema en prosa abrileano

El poema en prosa presenta gradualidades. En tal jaez se contraponen *El centauro* de Maurice de Guérin, poema en prosa épico o de larga extensión, colindante con la narración, frente a *Gaspar de la noche* de Aloysius Bertrand, *El spleen de París* de Baudelaire o *Iluminaciones* de Rimbaud, poemas en prosa más bien líricos y que destacan por su concisión. Sobre estas características que varían entre el acento lírico y narrativo, Ricardo Silva-Santisteban acota: “El poema en prosa es, pues, una composición capaz de poseer algunos o todos los rasgos de la lírica, salvo que se despliega en la página aunque esta no sea su esencia. Difiere de la prosa poética en que es más breve y compacta” (“«Trance de poder»” 48). Por su parte, en el ensayo “José Ramos Sucre: El cuento: el canto”, Américo Ferrari llama al poema en prosa “poemas-relatos” donde “en el fondo, lo que predomina es la intención lírica, ésta es la que determina en última instancia la naturaleza del texto, transformando la descripción en visión y la historia en melopeya” (314); es decir, el poema en prosa tiene una intencionalidad lírica vinculada al canto, mientras que la prosa poética pertenecería al ámbito del contar. En esta línea Utrera Torremocha indica que en los poemas en prosa de Bertrand, Baudelaire, Mallarmé, Huysmans, Darío, entre otros:

---

<sup>51</sup> Vid. *Prosa completa*. Barcelona: Barral editores, 1975.

La narración queda relegada a favor del punto de vista subjetivo de naturaleza lírica o de la interpretación claramente simbólica que remite a la interioridad y espiritualidad del poema lírico (...) el relato se repliega a la actitud lírica o al juego lingüístico, que se convierten al final en protagonistas verdaderos (*Teoría* 242).

Esta ambigüedad de géneros se comprenderá mejor si recordemos que Abril formó parte del debate sobre la crisis de la novela, evento discutido en México por Jaime Torres Bodet y en España a través de las publicaciones narrativas de *La Revista de Occidente*<sup>52</sup>. Ahora, para nosotros el mejor término que define aquellos textos que “atentan contra la esencia misma de la narrativa tradicional” (Silva-Santisteban, “«Trance de poder»” 50) es el de “relato limítrofe” propuesto por Saúl Yurkievich<sup>53</sup>. Al respecto el crítico argentino nos dice:

(...) inquiero aquí acerca de una estirpe de textos híbridos, de andróginos que se sitúan en un campo fronterizo entre canto y cuento, que instrumentan en grueso materia narrativa pero que parecen refractarios a esa maquinación particular, calificada como cuento [léase también novela]. Quizá el primer precedente moderno de esta familia literaria fueran las fantasías del *Gaspar de la nuit* de Aloysius Bertrand, que Baudelaire quiso imitar en *Le spleen de Paris*. Entre sus exponentes contemporáneos de neto cuño vanguardista, se encuentran *Le cornet a des* de Max Jacob, las *Tres inmensas novelas* de Vicente Huidobro y Hans Arp (sic), y el objeto de esta requisa: *Espantapájaros (al alcance de todos)* que Oliverio Gironde publicara en 1932 (99).

Yurkievich traza un periodo que va del simbolismo hasta la vanguardia y destaca una necesidad de libertad ante la estricta estipulación de géneros literarios, “rótulos rotundos” o “taxonomías retóricas”, por esto señala:

---

<sup>52</sup> Tampoco debe olvidarse el debate entre Pío Baroja y Ortega y Gasset: el primero argüía la metamorfosis novelesca a través de adaptaciones y mezclas genéricas; el segundo sentenciaba que la novela era un género en decadencia próximo a desaparecer.

<sup>53</sup> Vid. “El relato limítrofe”. Gironde, Oliverio. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, 1999. 705-711.

Creo que Gironde, como otros escritores vanguardistas, vuelve, para romper ataduras, a estados narrativos anteriores a la cerrazón del cuento realista o cuento propiamente dicho. Vuelve a las mixturas que provocan una franca interpenetración de géneros (de poiesis y diégesis), del contar con el cantar (106).

La importancia de la mezcla es perturbar un modelo de comprensión fáctico, trasladándonos hacia “zonas inciertas o etéreas” a partir de las cuales la producción vanguardista deviene imperfecta frente a la escritura oficial, pues desterritorializa las normas lingüísticas-literarias. Imperfección, gaseosidad, brevedad, entre otros, fueron valores deseables para el vanguardismo, despotricando contra la perfección, rigidez y extensión de las corrientes hegemónicas. En tal sentido, el poema en prosa y la prosa poética, por su impronta híbrida y experimental, son “relatos limítrofes”. La fluctuación entre canto y cuento constituye un gradiente de acentualidad donde el poema en prosa presenta una tonicidad lírica a diferencia de la prosa poética que enfatizará lo narrativo. Asimismo se advertirán gradientes internos en el mismo poema en prosa, así, por ejemplo Utrera Torremocha señala que “los poemas de Rimbaud son menos narrativos que los de Baudelaire” (153). Así las cosas, planteamos, de forma preliminar, el siguiente esquema en aras de una mejor comprensión de lo expuesto:





Por supuesto, queda pendiente la investigación sobre los grados líricos o narrativos de cada una de estas obras, en qué medida se cambia de tono, cuándo se acelera un ritmo poético o más bien se tiende a prolongaciones narrativas. Asimismo, este corpus integrado en su mayoría por textos que han sido considerados exponentes de la narrativa vanguardista peruana debe ser comparado con las novelas y poemas en prosa modernistas en aras de conocer las variaciones de cada estilo. Por ejemplo, un análisis comparativo entre *Motivos de Proteo* y *Cinema de los sentidos puros* develaría que para Rodó el conocido personaje mítico es símbolo de la literatura fragmentaria e inestablemente genérica: Proteo es multiforme y huidizo; mientras, para Peña será un invento popular, el cinema, quien escape a las convenciones artísticas, pues el movimiento veloz de los montajes organizará una nueva percepción visual, de tal que su representación literaria se incline hacia lo fractal y sintético.

Ahora, siguiendo el modelo propuesto, *Hollywood* se compone de poemas en prosa narrativos, tal cual los textos de Martín Adán “Dan y los animales salvaje” y “Trance de poder”. En la extensión de los textos se advierte una duración larga que desarrolla una fábula mediante descripciones, escenas, etc., presentándose así un argumento, especialmente en “Prosas para una dama en Europa”. En *Difícil trabajo* encontramos más bien poemas en prosa líricos donde la anécdota es reducida debido a la atmósfera onírica de muchas piezas que nada cuentan sino que expresan o muestran vivencias interiores de encierro y sufrimiento, donde el espectáculo de intensas visiones de los poemas en prosa responden a un intento por adentrarse en un mundo misterioso, extraño, según comentarios de Baudelaire al editor de *El Spleen de París*, Arsène Houssaye (18).

Esto nos lleva a plantear que la forma rítmica de *Difícil trabajo* responde a una interioridad agitada, convulsionada que transita entre convalecencia y enfermedad, sueño y vigilia, desasosiego y esperanza. En esta medida Abril continúa la principal novedad del pequeño poema en prosa baudelariano: “el hecho de unir la sensibilidad y la belleza poéticas a las fluctuaciones anímicas, en algunos casos antitéticas, expresadas por el ritmo de su prosa” (Utrera Torremocha 83). Por otra parte, estos textos presentan mayor brevedad que los de *Hollywood*, por lo cual su ordenación narrativa sufre “un proceso de comprensión que tienden a reducir[los] a la figura escueta del poema lírico” (Ferrari 314).

Cernuda advertía que “no parece posible hablar de poesía en prosa hasta que su autor no nos dé indicio suficiente de que intentaba escribirla” (“Bécquer” 257). Partiendo de este juicio no encontraremos ninguna intervención en la que Abril señale tal hecho; no obstante tenemos un dato brindado por Westphalen en su testimonio “Poetas en la Lima de los años treinta”, donde indica que: “Él [Xavier Abril] me dio por lo pronto la prueba de que la poesía en prosa no era coto vedado de un Baudelaire o un Rimbaud y que todas las licencias estaban disculpadas en poesía siempre que no fueran incurridas por sí mismas sino en aras de exigencias rigurosas de la expresión poética” (142) <sup>55</sup>. Las palabras de Westphalen resultan importantes ya que subrayan el interés de Abril por la experimentación y renovación literaria, ubicándolo dentro de la tradición de la “poesía en prosa”.

Además de esta mención y el estudio de Carlos López Degregori, la obra de Abril ha sido considerada dentro del género lírico, hecho que para nosotros resta importancia a la decisión de haber escogido una forma escasamente cultivada en nuestra lengua, pasando

---

<sup>55</sup> Considerando a los autores señalados por Westphalen diremos que *Hollywood* está más cerca a la focalización baudelariana de la vida urbana moderna, mientras que *Difícil trabajo* estaría próximo a la visión interior y disonancia rimbaudiana.

además por alto la ambigüedad de las obras mismas<sup>56</sup>: en *Hollywood* el subtítulo indica que se trata de “relatos” y la última sección se diseña a la manera de “greguerías”; en *Difícil trabajo* luego de los “poemas en prosa” aparecen, en la sección “Crisis”, ocho “poemas líricos”. El interés por una nueva expresión respondía, pues, a las coyunturas de la crisis de los géneros canónicos, de tal que escribir “relatos limítrofes” se entienda como otra vía para ser moderno.

Ahora, *El autómata* entra gradualmente en el terreno de la prosa poética. Los episodios que conforman esta obra no pueden leerse sin obedecer a una continuidad discursiva, distinguiéndose por lo tanto de los poemas en prosa donde cada texto es autónomo del otro y el hilo argumental totalmente escaso (Utrera Torremocha 81-82). Por ello, sus capítulos responden más bien a una amalgama narrativa que constituye su forma novelesca. Asistimos al desarrollo de una serie de técnicas como montaje, fragmentación, monólogos, focalizaciones, y al trasunto dinámico de una historia a través de la sucesión de episodios: el personaje se transforma durante la narración. La intriga es saber qué sucederá con Sergio y alrededor de quién se estructura las secuencias narrativas del discurso, lo cual configura una homogeneidad frente a la pluralidad y autonomía de los poemas en prosa.

Ciertamente el discurso de *El autómata*, al igual que *La casa de cartón*, está más cerca a la lírica en comparación a los cuentos de Hidalgo, Varallanos y Vallejo, quienes acentúan la narratividad con tramas más redondeadas: inicio, nudo y desenlace. Anotemos

---

<sup>56</sup> Tal sucede con Lautréamont quien llama *Cantos* a su principal obra, título que si bien indicaría la pertenencia al género lírico es luego “traicionado” ya que este texto se integra de fragmentos poéticos en prosa, incluyéndose además una novela en la última parte, la que rehúye también toda identificación genérica. El conde reiterará esta traición al paratexto en *Poesías*, volumen que no contiene ningún poema sino una marginalia de reflexiones. Con Rimbaud la ruptura es mayor, pues en los textos de *Una temporada en el infierno*, que él llamara “historias atroces”: “La continua subversión de los elementos básicos del relato impiden hablar no sólo de narraciones o historias, sino también de poemas en prosa narrativos al estilo de Baudelaire” (Utrera Torremocha 153).

eso sí, una vez más, que en ninguno de los casos mencionados advertimos el orden, la observación objetiva, el enfoque psicológico ni las exigencias verosímiles de la novela realista o naturalista. Estamos pues, parafraseando a Bernand acerca del sexto canto de Maldodor, ante “narraciones puras” (Utrera Torremocha 148).

## **6. *Hollywood. Relatos contemporáneos: disidencia, viaje y cuerpo***

Adelantos de este libro salieron en *Amauta*, tales como “La llegada a Cuba” (*Amauta* N° 2, 1926), “Boulevard” (*Amauta* N° 7, 1927), “Poema turista del mar Atlántico” (*Amauta* N° 17, 1929) y “Harrogate” (*Amauta* N° 18, 1929), mientras que en *Bolívar* apareció “Josefina Baker” (*Bolívar* N° 5, 1930). Este libro fue publicado por ediciones Ulises en 1931, con portada de Maruja Mallo y como parte de la colección Valores Actuales. Vuelve a reeditarse setenta y cuatro años después dentro del volumen *Poesía soñada* (2005), sin embargo este volumen no incluyó la dedicatoria a Betsa ni el epígrafe de Charles Baudelaire. Luego, en el 2009, en *Poesía vanguardista peruana* (décimo novena entrega de la colección Obras Esenciales), el editor Luis Fernando Chueca insertó *Hollywood* como la primera obra del tomo segundo, siendo de especial relieve que reproduzca en facsimilar la edición príncipe.

Piezas de *Hollywood* han sido seleccionadas en antologías de cuento como las de Ricardo González Vigil, las cuales han sido consideradas narrativas, tal como lo confirma el hecho de que *El autómata* en la edición de El Manantial Oculto se acompañe de secciones de *Hollywood*: “Prosas para una dama de Europa”, “Poemas turistas” y “Bulevar”. En este sentido debe considerarse el subtítulo del primer libro publicado por

Abril: *Relatos contemporáneos*. En lo referente a “relatos” advertimos que muchos de los textos no narran ninguna historia sino que enumeran imágenes y pertenecen al género del poema en prosa. Esta indefinición marca el talante de las publicaciones en prosa de la época en España y que conforman el corpus de la narrativa vanguardista española: *Víspera de Gozo* de Pedro Salinas, por ejemplo, será un texto que en la recepción del momento recibe ataques por su incertidumbre genérica, escasa anécdota y proclividad al lirismo. Ahora, respecto al adjetivo “contemporáneos”, advertimos un interés por distanciarse del pasado, evidenciando una poética vanguardista en su preocupación por lo novedoso. Esta aptitud debe además ser comprendida desde la motivación editorial de Ediciones Ulises, que consistía en dirigirse a un público actual, a un lector del presente, atiéndose sino a estas declaraciones del sello editorial:

Con esta garantía, los lectores de Ediciones Ulises podrán estar seguros de que han de desfilan por sus manos gran parte de las obras maestras que se produzcan actualmente en todos los órdenes de la actividad literaria. Ediciones Ulises tienen la ambición de abarcar infinitos sectores, de penetrar en todos los reductos, de conquistar todos los campos. *Su misma inquietud, constante y cambiante, será una manifestación justificada de que las Ediciones Ulises siguen la misma constante y cambiante inquietud de todo lector moderno.*

*Ediciones Ulises aspiran —y han de conseguirlo— a extender, a ampliar, a difundir por España, la voz inconfundible del espíritu contemporáneo* (Santoja, *La República* 115).

En libros como *Cazador del alba* (1930) de Francisco Ayala y *New York* de Paul Morand (1933) puede leerse un peritexto editorial de Ediciones Ulises ubicado al final de las ediciones, en donde se informaba sobre la colección Valores Actuales, que como indica Francisco Caudent en *Las cenizas del fénix*, era “afín con la colección «Nova Novorum» de

la Editorial de la Revista de Occidente” (125). Puesto que *Hollywood* se editó como parte de esta colección, citamos dicho peritexto con el fin de comprender el medio literario en que Abril publicaba:

En esta colección, EDICIONES ULISES agrupará a todos los escritores de lengua española que puedan representar un claro exponente de los “valores actuales” literarios, es decir, a todos aquellos escritores de la generación de 1930 que tienen acento propio, que se han desligado, desprendido, de los credos estéticos que forman el gran tópico literario anterior. Cada volumen llevará una fotografía del autor y unas páginas autobiográficas (Ayala, *Cazador del alba* 167).

Abril ya había expresado su inclinación hacia la modernidad en trabajos como “Orientación de la aguja lírica” (*Amauta* N° 19, 1928), “Radiografía de Chaplin” (*Amauta* N° 20, 1929), “Mosaico contemporáneo” (*Amauta* N° 26, 1929) y “City Blok” (*Amauta* N° 28, 1930). Y es que, como ha indicado Jorge Schwartz, el vanguardismo se caracterizó por su culto al presente<sup>57</sup>: “Ser moderno es un imperativo” (*Vanguardia* 74). Esto implicaba una aprehensión de las herramientas tecnológicas coetáneas, a diferencia del modernismo que mantenía aún una estética pasatista que equidistaba con las necesidades estéticas de la nueva juventud, hecho ya resaltado por Luis Monguió en su diferenciación entre poesía modernista y posmodernista (59).

---

<sup>57</sup> En “Poesía Nueva” (*Favorables París Poema* N° 1, 1926) César Vallejo manifestó sospechas sobre el concepto vanguardista de lo nuevo: “Poesía nueva han dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de palabras ‘cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos’, y en general de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras” (300). Vallejo establece que una poesía nueva lo es en tanto corresponde a una sensibilidad nueva y considera que, más allá de una simple dicotomía, lo esencial es dicha sensibilidad, de lo cual concluirá que hay poemas antiguos que mantienen una sensibilidad nueva, así como, caso contrario, poemas contemporáneos que juzgará caducos (301). Al respecto resaltemos que en “Al margen de la moderna lírica” (*Grecia* N° 39, 1920) Borges nos dirá: “El ultraísmo no es quizá otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua” (169).

## 2.1. Tomas de posición en *Hollywood*: los prefacios abrileanos

A diferencia de los prefacios tradicionales, estos no responden a la concepción de piezas justificativas que expresen el por qué se escribió dicho libro. Sin embargo, no deja de reconocerse un propósito, una intención autoral por delinear una expectativa lectora, por guiar una recepción. Aquí nuevamente el concepto de paratexto vuelve a sernos de utilidad: estos prefacios son entradas, umbrales próximos a la obra, peritextos que si bien no refieren explícitamente un “He aquí lo que quise escribir” declaran principios estéticos e ideológicos del autor. No se busca dar una lista de las motivaciones autorales<sup>58</sup> sino que el tono, las figuras empleadas, serán las mejores guías para el texto que nos espera a unas cuantas páginas. Entonces el “He aquí lo que quise hacer” no se explica con pormenores sino que se insinúa, y es que como precisa Genette: “las funciones prefaciales difieren según los tipos de prefacio” (*Umbrales* 167). Estos prefacios abrileanos podrían considerarse elusivos en tanto que su escritura “consiste en hablar firmemente de otra cosa” (Genette, *Umbrales* 200), pero como veremos señalan muchos de los principales temas del libro, de aquí que los consideremos “sugerentes”.

“Notice” es el primer prefacio o paratexto autoral de *Hollywood*. Es la primera entrada o la primera guía de lectura pues plantea los principales temas: trayecto, visión, mezcla. Todo esto se resume en la pregunta: “¿A dónde lleva este libro?” Establece dos captaciones de la realidad: 1) El Polo, que se caracteriza por su blancura (“a no ver nada sino blanco”), vacío (“El Polo tiene color de ausencia”) y muerte (“cementerio moderno”),

---

<sup>58</sup> Punto que Flaubert reprocha a Zola, escribiéndole en una carta: “Sólo repruebo el prefacio. Desde mi perspectiva, estropea su obra que es tan imparcial y tan excelsa. Allí revela usted su secreto con mucha candidez, y expresa su opinión, cosa que, en mi poética (la mía), un novelista no tiene derecho a hacer” (Genette, *Umbrales* 196).

2) *Hollywood*, mundo visual y se infiere que colorido. Mientras el Polo se caracteriza por mostrar exclusivamente un solo elemento, *Hollywood* ha de mostrarnos un pastiche, una mezcla, una pluralidad que se considera “la pura imagen del mundo”, propia de “los viajes modernos” y acorde con los intereses de los lectores epocales, según Ediciones Ulises llenos de “inquietud, constante y cambiante”. De esta manera: a) estamos ante una pureza mundana, terrenal, vital y actual; b) la esencia del mundo moderno es su diversidad y dinamismo, ser *Hollywood*. Al respecto, para López Degregori esta distinción espacial marca un enfrentamiento entre “la vida y la muerte, el movimiento y la rapidez frente a la quietud” (“Xavier Abril” 58).

“Aclaración o esperanza” es el segundo prefacio. Con la frase “Doy por escrito este libro” Abril indica que la publicación no puede detener su flujo creativo, de ahí la confianza puesta en una continuidad, en una sucesión donde cada libro es etapa que deba superarse, de lo cual se infiere la necesidad de renovación como imperativo. Asimismo, la entrega de este libro a los destinatarios respondería al realce puesto en los espacios exteriores: el texto se abre hacia afuera, por esto se dice: “el público es su autor responsable” (11). En este punto *Hollywood* confirma un juicio de Sánchez: “Abril (...) busca el contacto público” (2052)

“Autobiografía o invención” es un prefacio escrito a exigencia de Ediciones Ulises: la editorial había anunciado que cada una de sus publicaciones en “Valores actuales” iría acompañada de una autobiografía del autor. Ello es confirmado por Francisco de Ayala, quien en su novela *Cazador del alba* (Madrid, Ediciones Ulises, 1930) escribe mal de su grado “Carta a los editores” y que comienza como sigue: “Mis queridos amigos: Insistís en



que escriba unas páginas autobiográficas para este libro. Algo que, ciertamente, no quisiera hacer, por más que sea norma de la Colección a que ha sido destinado” (Ayala 7).

Este tercer paratexto autoral no expone las motivaciones de la escritura, sino señala los principios éticos y estéticos que guiarán el texto. Configura una expectativa lectora gracias a su tono provocador y el recuento de una vida marcada por la irreverencia y disidencia. Por ello lo consideramos un prefacio-manifiesto que destaca, sobretodo, por la vitalidad que Abril asume y defiende: “Una de las cosas de las que estoy más seguro es de haber nacido” (15). Así, el vitalismo será la principal isotopía de esta obra y que se manifiesta en la acentualidad de viajes y sensualismo.

A fin de entender la valorización de la vida es necesario entender la posición desde la que enuncia Abril. Siguiendo una lógica posicional diremos que nuestro autor se encuentra fuera del campo de los muertos, que considera habitado por burgueses: “público sin vida, desencantado y escéptico” (15). El campo de los muertos es excesivo y legitima su autoridad a gran escala, por lo cual Abril pertenece a un grupo reducido. La beligerancia entre ambos espacios delinearé la concepción militar de la palabra vanguardia: Abril y sus coetáneos, seres vivos, creyentes y escasos cuantitativamente, se enfrentan a los burgueses-capitalistas, seres muertos, escépticos y dominantes. Se establece que en este contexto la vida es escasa y la muerte, excesiva.

En el prefacio se diferencian dos públicos: los que recibirán la novedad de Abril, acordes con el modelo de lector moderno propuesto por Ediciones Ulises, y los que siguen recepcionando la literatura del pasado, “crítica pequeñoburguesa de Europa, capitaneada por monsieur Maurois, [que] se reclama de cierto sentido profesional de lo necrológico”

(15). De esta manera Abril se propone presentarnos su vida de forma “nada parnasiana ni académica” (15), es decir, vital, mediante referencias corpóreas, verbigracia lo venéreo, superando la abstracción por una poesía carnal y mundana.

El autor brinda también una clasificación de su obra. Sobre la primera etapa nos dice: “Yo he traído a la poesía sudamericana el surmenage, la taquicardia (1926), el temblor, el pathos, el terror al espacio (1927)” (20), mientras que la segunda es inaugurada por su encuentro con Mariátegui, quien determina su compromiso político: “Y mi vida y mi esperanza son el proletariado. No creo en otra clase para la continuación creadora del mundo” (21).

Abril ha configurado su toma de posición, acto continuado en el cuarto prefacio: “Posbiografía o constatación presente”. Este paratexto confirma aquella aseveración de Concha Meléndez acerca de que la cronología al pie de la letra no siempre resulta un dato fidedigno para analizar la obra abrileana. Expliquemos. El año de 1931, considerando la publicación de este libro, nos ubicaría ante un Xavier Abril lúdico, irreverente; no obstante para este año nuestro autor ya se ha adherido al compromiso socialista y se encuentra en años de militancia. Para nosotros los poemas en prosa de *Hollywood* se inscriben en un etapa de la obra abrileana anterior a esta advertencia, de aquí que se indique que el surrealismo ha sido superado (“Por otra parte, ya he pasado la etapa de la desesperación surrealista”) y sucedido por una iniciación ideológica (“Pero solo ahora estoy ordenando mi sentido político dentro del marxismo”). Atiéndase al sufijo “pos” que especifica un “después de”, motivo por el cual lo consideramos un “prefacio autoral ulterior”, esto es, escrito luego de *Hollywood* y con la finalidad de marcar distancias con el mismo. Se

advierde entonces una divergencia entre texto (estridente) y cuarto paratexto autoral (comprometido social y políticamente) que, por lo tanto, es una reparación posterior a “Autobiografía e invención” (y al libro por completo), pues enfatiza la ausencia ideológica y política de éste, señalándose una diferencia temporal: antes (vanguardismo) /ahora (marxismo).

Quisiéramos ahora detenernos en la siguiente frase de este último prefacio: “Lo más terrible (...) que he sufrido en los últimos años ha sido la constatación de proceder de un cuerpo muerto” (25). Con estas palabras, Abril replantea el problema de las relaciones entre burguesía y socialismo a nivel intelectual. Como ha indicado Althusser los principales pensadores e ideólogos del socialismo, verbigracia Marx y Engels, se formaron en ámbitos académicos burgueses, desertando luego de esta clase. Al respecto, un caso ejemplar es señalado por Benjamin cuando cita a Louis Aragon: “el intelectual revolucionario aparece por de pronto y sobretodo como traidor a su clase de origen” (Benjamin, “El autor” 134).

## **2.2. Contra el programa de vida cotidiana**

Si bien debido a su estilo cosmopolita, sensual y lúdico, *Hollywood* representaría la etapa más estridente de Xavier Abril, este libro presenta diversas críticas contra un programa de vida coercitivo (que exige el cumplimiento de normas y sanciona a quienes las transgredan). En esta línea, Abril se considera a sí mismo un escritor al margen de la fuerza normativa académica y social: “El no haber asimilado los vicios de la sensibilidad oficial de la cultura burguesa me ha dado precisamente esta gran disposición de ánimo nuevo” (18). Al respecto, Westphalen recuerda en “Conversaciones con Nedda Anhalt” que su expectativa de vida era practicar el *dolce farniente* (644), a su vez en *La casa de cartón* el

mayor deseo del narrador es ser un perro. En estos casos estamos ante aspiraciones que acentúan el interés por no ser parte de la clase oficial, por rehuir sus exigencias de ciudadanía ejemplar e ideología. Así, Abril enfatiza su rechazo a un mundo que requiere abogados, doctores, contadores, afirmando: “Hacerme jockey profesional fue siempre mi más grande entusiasmo” (18-19). Pero no solo se trata de quebrantar una expectativa ciudadana sino de atacar las cimientos culturales e ideológicas que la sustentan, proceso crítico que a continuación detallaremos.

### **2.2.1. La legitimación del trabajo**

En el texto inicial de la sección “Prosas para una dama en Europa”, la ironía frente a la moral conservadora se perfila en las palabras del jefe, quien insinúa el comportamiento licencioso de su empleado al decirle: “Usted ha venido pálido y bastante ojeroso; debe haber pasado muy mala noche” (29)<sup>59</sup>, estableciéndose la diferencia entre la sexualidad gozosa del empleado y la “erótica moralidad” del jefe, “hombre casado y con hijas” (30). Similares catalogaciones recibirán los trabajadores de la oficina. Por ejemplo, sobre las muchachas se dirá que conocen “los pecados de una manera burguesa, sana” (30-31), y de Miss Erika, quien reprende a Marta por su menstruación, que “Aunque no está uniformada, parece estarlo del Ejército de Salvación: severa, machona, con cuello y corbata” (36).

Se trata de un desfile de ciudadanos-engranajes carentes de vitalidad: mediocres, hipócritas, moralistas. Abril ataca esta situación en la última frase de la siguiente prosa: “Todos han cumplido con su deber. Esto es lo que se llama una tragedia colectiva” (37). Y

---

<sup>59</sup> La elipsis de la sexualidad, que cumple un efecto irónico, se presenta también en *La casa de cartón*: una de las estampas nos presenta a un señor que desapruueba a su vecina por andar en pijama, sin embargo no puede evitar eyacular al verla.

es que llegada las cinco y media de la tarde el cumplimiento de los deberes cercena la vida, acto rutinario que se ejecuta día tras día. Mundo oficinesco donde impera el régimen de la programación, donde la consigna es “trabajar y cumplir deberes”, discurso de legitimación del capitalismo-burgués a cambio de otorgar a estos sujetos una posición social de gente decente y buenas costumbres, opuesta por lo tanto a las pasiones del narrador. Por ello el acento vital disminuye en la oficina, mundo extático del hombre-estuche (Benjamin “El carácter”, 158), y aumenta en los viajes, mundo móvil y aventurero, así durante la estadía en la playa, se dirá: “Se está que es un encanto” (115), “Es delicioso estar aquí, a cero, cero, cero orillas del trabajo” (116).

### **2.2.2. Desmitificación de la cultura**

Siguiendo con la toma de posición y considerando la colección en que se incluía, *Hollywood* manifiesta su contemporaneidad rechazando los íconos de la cultura oficial. Asistimos a la negación de toda solemnidad y erudición hegemónica. De la misma manera que Marinetti preferirá un automóvil a la Victoria de Samotracia, o Gironde, un trasatlántico a un palacio renacentista, Abril precisará su toma de posición como sigue: “Espero tener un Picasso y un Chirico. En cambio ya nada espero de la Venus de Milo. Que se quede en el boudoir del Louvre” (23). La cultura deja de ser entendida desde campos restringidos para comenzar a ser valorada desde aspectos consuetudinarios.

La ruptura de límites permite un conocimiento desde la experiencia vital y ya no desde saberes dominantes, los cuales son enjuiciados desde la desmitificación, ya bien desde una crítica acerba o la ironía. El sentido de esta significación se manifiesta en

diversas figuras: la cultura erudita es el pasado despreciado y también la lentitud, lo extático y decadente. Un claro ejemplo de esta posición vanguardista lo encontramos cuando están frente a un museo: Marinetti instaba a incendiarlos, Abril los considera inútiles para sentir y Vallejo los menospreciaba frente a la cultura viva de los pueblos.

### 2.2.3. Discrepancias literarias

Si consideramos el pasado como metáfora espacial, dentro de ella no solo encontraremos a los íconos del poder imperante (instituciones laborales, museos, etc.) sino también a la literatura que le sirve: a los procesos de formación ideológica corresponde una estética que expresa dicha ideología. Por esto, cuando Abril arremete contra corrientes literarias formaliza su rechazo afectivo hacia una clase social: crítica al naturalismo porque lo considera una estética desfasada, irreconciliable con los intereses de la nueva sensibilidad, óbice y lastre tal cual la clase de la que proviene:

Respecto de Zola, yo creo que solo los carniceros están o pueden estar interesados por vender las carnes descompuestas del naturalismo. Sospecho, además, que en todos los países del mundo existen buenos postores deseosos de hartarse de ellas. Los pequeños burgueses. Confiemos en que algún día el hambre organizado terminará con el naturalismo (198-199)

Por su parte, en proximidad al poema “Tuércele el cuello al cisne...” de González Martínez, Abril participa en el contexto de disyuntivas frente al modernismo<sup>60</sup> al exigir la

---

<sup>60</sup> Este es un punto que presenta gradualidades. En nota introductoria de su *Breve antología de la poesía moderna hispanoamericana* Abril señala que Darío es el renovador de nuestra tradición poética. Igualmente, años atrás en *Favorables-París-Poemas*, Vallejo lo consideraría el guía poético por antonomasia. Esto nos lleva a precisar que en nuestro ámbito el modernismo denostado fue el de Chocano y el llamado arielismo de los novecentistas, que configuran el modernismo peruano. Pero los lazos no dejaron de ser ambiguos: ya en *Colónida* Chocano es homenajeado; *Flechas* hace lo propio con Ventura García Calderón. Por lo demás, más allá del solente anecdotario de Vallejo con Clemente Palma o Mariátegui con Riva Agüero, no debe dejar de

extinción de este estilo, para lo cual se centra en su símbolo mayor: “Para el cisne no hay más que el lago. ¡Quitadle esto!” (183). Criticará también los poemas crepusculares, aquellos que recurrían fácilmente a tópicos de la naturaleza y que desplegaron una redundancia paisajística sin mayor realce, por esto dirá: “Yo me robé la tarde para quitarle esta emoción al mundo. Hay que quitarle todas” (191). Estas palabras hallan paragón en *La casa de cartón*, cuando se despotrica contra los poetas golosos (estampa N° 4) y especialmente cuando se desmitifica el atardecer (estampa N° 18): ante la expectativa de un crepúsculo cotidiano –espectáculo familiar–, aparecerá una tarde obscena, indecente. Se trata entonces de un malestar expuesto ante una estética que ambos autores identifican como ajena a sus búsquedas formales e ideológicas<sup>61</sup>.

Esto se evidencia claramente en los diversos manifiestos y textos vanguardistas de las década del veinte, como ejemplo citemos “Estado de la literatura española” (*Favorables-París-Poemas*, N° 1, julio de 1926) de César Vallejo:

---

considerarse las relaciones amicales entre representantes de una y otra estética: Eguren y Chocano se dedicaron mutuamente poemas, Valdelomar fue secretario de Riva Agüero, quien también tuvo tratos cordiales con Luis Alberto Sánchez. Definitivamente falta todavía un balance que sopesa los vínculos y diferencias entre ambos estilos: ¿a quienes se admiró o denigró?, ¿qué los distanciaba y a la vez acercaba?, ¿en cuánto divergen sus posiciones frente al poder imperante?, son solo algunas de las preguntas que habrán de responderse en futuros estudios.

<sup>61</sup> En su momento Darío y el modernismo significaron una amplitud del léxico, preocupación y especialización que nunca antes se había conocido. No obstante, para los vanguardistas el modernismo llega como hastío y saturación de un estilo que se agotó a sí mismo. Cítese las siguientes palabras de Borges y CIA en “Proclama” (*Prisma*, diciembre de 1921) para comprender la poesía anterior a la vanguardia: “En su forma más evidente y automática, el juego de entrelazar palabras campea en esa entabillada nadería que es la literatura actual. Los poetas solo se ocupan de cambiar de sitio cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora –las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuanimes i enjardinados – y engarzar millonariamente los flojos adjetivos de *inefable, divino, azul, misterios*. ¡Cuánta socarronería i cuánta mentira en ese manosear de ineficaces i desdibujadas palabras cuánto miedo altanero de adentrarse verdaderamente en las cosas, cuánta impotencia en esa vanagloria de símbolos ajenos! Mientras tanto los demás líricos, aquellos que no ostentan el tatuaje azul rubeniano, ejercen un anecdotismo gárrulo i fomentan penas rimables que barnizadas de visualidades oportunas venderán después con un gesto de amaestrada sencillez i de espontaneidad prevista”. (183). Igualmente, en su sección del prólogo a *Índice de la nueva poesía Hispanoamericana* (1926) Borges sentencia la cancelación del modernismo: “Desde mil novecientos veintidós –la fecha es tanteadora: se trata de una situación de conciencia que ha ido definiéndose poco a poco– todo eso ha caducado” (24).

Los demás escritores de España y América se quedan en la novela naturalista, en el estilo castizo, en el verso rubendariano y en el teatro realista. Es curioso advertir que aun dentro de estas orientaciones de cliché, ninguno de esos escritores seduce a la juventud ni le enseña un rumbo siquiera solo fuese literario (...) De la generación que nos precede no tenemos, pues, nada que esperar. Ella es un fracaso para nosotros y para todos los tiempos” (298).

Finalmente Abril dictamina sobre la escritura de su país: “En Lima hay una cosa que siempre está de moda: que la gente escriba mal” (194). Este juicio halla vinculación inmediata con la poética de Valdelomar expuesta en *Neuronas* e incluso con la reivindicación que el mismo Darío hacía de su poesía: cuando se le acusaba de ininteligible el vate nicaragüense explicaba que antes de él escribir poemas se reducía a clichés patrióticos, civiles y familiares. Cuando Abril se refiere a la mala escritura limeña apuesta por una modernización poética, pero la usanza literaria reinante en la capital peruana obstaculiza la legitimación de la nueva sensibilidad. Caso semejante ocurría en Chile: cuando Huidobro regresa a su país en 1925, e interrogado por la poesía de la época, advierte el exceso de poetastros: “Veo que aún síguese aquí con la creencia de la poesía grandiosa, vigorosa, hecha por el simple empleo de adjetivos y sustantivos inmensos, confundiendo la fuerza externa, la grandilocuencia y la declamatoria, con el verdadero vigor” (Web).

Siguiendo con Abril, es destacable que seleccione la palabra moda, es decir, la tendencia mayor en Lima. Lo que nunca deja de actualizarse es la aparición de poetastros, lo cual implica que si continúan produciéndose textos de tal índole es debido a la existencia de un consumismo demandante, si bien reducido a grupos privilegiados, de tal que no solo



la escritura sino también la recepción resulta incompetente, consolidándose un círculo vicioso ya señalado por Vallejo en “El duelo entre dos literaturas”: “La obra de significado burgués o escrita por un espíritu burgués, no gusta sino al lector burgués” (96). Por ello, que Chocano fuera el cantor oficial no se debió tanto a su poesía como al respaldo de sus lectores y amigos pertenecientes a los grupos dominantes de poder y a los cuales, tal como ha señalado Abril, siempre se mantuvo fiel<sup>62</sup>.

Así las cosas, el juicio abrileano de la mala escritura limeña arremete contra todo un sistema literario: La producción se debe a la legitimación de un modo de leer, ya criticado por Valdelomar en la nota preliminar de sus *Neuronas*, cuando advertía al burgués que para comprender sus páginas necesitaría de una “lectura inteligente” (604). Considerando su fecha de escritura, y aún el año de aparición de *Simbólicas* (1911), se advierte que para 1931 (durante casi veinte años) el lector siguió acostumbrado a un tipo de obras que poco dejaban a la imaginación, evidenciando los efectos de una ideología imperante: programar la recepción literaria y proteger su literatura ante la aparición de nuevas tendencias. Por esto quienes juzgaron a Eguren, “cáfila de ignorantes sin sensibilidad (...) entre seudointelectuales y entre fariseos y entre soplones” (Westphalen “Conversaciones”, 655), siguieron siendo el grupo dominante durante el periodo vanguardista.

Esto explicaría el interés programático de los vanguardistas por fomentar la creación de un nuevo público. En sus cartas a Abril, Westphalen se muestra interesado por contarle acerca de la decadencia del campo cultural limeño, ya sea a través de sus notas sobre la inoperancia de la crítica literaria (verbigracia Luis Alberto Sánchez), del mediocre mundo

---

<sup>62</sup> Cfr. Abril, Xavier. Breve antología de la poesía moderna *hispanoamericana*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1959. 60-63.

académico simbolizado en profesores de filosofía<sup>63</sup> y la abulia literaria absoluta: no hay revistas, no llegan libros, los recitales son mediocres y se escribe pésima poesía como la de José Varallanos o Arnaldo del Valle.

#### **2.2.4. Crítica de la religión**

Al trabajo y la literatura se suma también la religión, reconocida como un sistema mortuorio que impide el placer y, por lo tanto, la vida: “Aquello del seminario, tan en boga en ciertos escritores de «loyola» de España, es completamente funerario” (18). La religión se aleja de la carne y al hacerlo deforma los cuerpos, es decir, fosiliza la vitalidad y arruina la belleza, convirtiendo a sus adeptos en seres grotescos e incapacitados para todo sentimiento: “Indudablemente, las monjas tienen la culpa de que las niñas tengan las piernas gordas y deformes. Las monjas desorientan el sexo y afean a las chicas. ¡Pobres las monjas, que nunca han sido mujeres!” (134), frases que traen a colación a las beatas de *La casa de cartón*. Contrario a todo dogma abstracto como lo demuestra en “Nota contra el fallecimiento” (*Amauta* N°24, 1929), Abril instará por una religión carnal donde se canonicen a Josefina Baker.

En otros momentos tendremos el ataque directo, tal el caso de la controversia con el grupo religioso-cultural “Entre Nous”, a quienes acusó de haber saboteado una de sus intervenciones públicas<sup>64</sup>. En esta línea destacamos “Apuntes sobre otras cosas” donde la religión católica es considerada propia de asnos y vinculada a la pudrición; el catolicismo

---

<sup>63</sup> La definición que Westphalen brinda de ellos en sus cartas a Abril, “pequeñas caricaturas de filósofos, esos graciosos cangrejos disecadores de ratas muertas” (95), tiene la misma intencionalidad crítica que esta afirmación vallejana: “El literato a puerta cerrada, no sabe nada de la vida” (“Literatura” 84).

<sup>64</sup> Estuardo Núñez indica que este manifiesto debió decirse en Lima “como prólogo a una lectura de poemas que frustró la censura del ya vacilante régimen político vigente en el Perú de entonces” (*Letras de Francia* 227).

es ridiculizado y reducido a los bajos fondos, por eso el texto finaliza diciendo irónicamente: “Esto es lo más delicioso de la religión católica: su mal olor” (167), enfatizándose la oposición religión-vida, pues la descomposición supone náuseas y muerte.

### **2.3. La lógica pasional abrileana: celebración del cuerpo.**

Hay un recorrido homogéneo a lo largo del discurso, cuyo poder isotopante es la carnalidad, y que marca la identidad textual de *Hollywood*. La duración y ritmo de la pasión se comprueban con repeticiones de isotopías corporales. Estos buscan un efecto de sentido: celebración del cuerpo, de tal que la salud, el goce y la felicidad sean competencias del sujeto viajero. El observador capta, reconoce y siente la pasión de manera exclusiva. Aquí el cuerpo es objeto de valor, lo deseado: “Sería cosa maravillosa –y ojala– el ser un verdadero termómetro de todos los deseos. Ser la estación y el camino sexual” (176).

El cuerpo del otro es investido de una intensidad afectiva, cuya extensión se mide por la cantidad deseada: el sujeto no quiere únicamente un cuerpo sino que lo fragmenta en varias partes a las que valora, tampoco quiere solo a una mujer sino a muchas, veamos: “(...) la mañana me sorprende con Lily jugando al sexo” (55), “Una negra hace conmigo buena inteligencia de seños” (61), “Desde las nubes a un temblor nocturno, el cuerpo de Ivette arde” (69), “Baty, cintura de mar, ola de caricia. Baty, vuelan dichosos sus senos” (74).

El valor del cuerpo para este sujeto es la vida: querer más el cuerpo implica una tendencia mayor hacia la vitalidad. Esto se expresa en:

- a) La cantidad de felicidad: “La gracia de su sexo me hace feliz” (87).
- b) La cantidad de temperatura: el cuerpo da calor y se relaciona con el verano y la primavera: “Al alba llega el humor veraneante de su cuerpo” (76), “De tus axilas veo emerger la estación, el verano” (80), “Yo debo seguir viaje a la Cote d' Azur. Allí me esperan el verano y la gran playa sexual” (115), “[Josefina Baker] Ignora el invierno. El verano nos viene de su piel” (122). “tu carne de melocotón en primavera” (125). Caso contrario la estación luctuosa se relaciona al mundo programado: “el invierno es burgués” (125).
- c) La cognición aumenta: el sexo es una forma de conocer, de viajar, pues “La piel de esas tierras la he gozado en las *cocottes* cosmopolitas de Europa, que llevan en sus cuerpos verdaderos países, mares, cielos y montañas” (109). Los grados de sexualidad permiten además catalogar a los países, es decir, se otorgan calificativos a territorios y trayectos de acuerdo a su medida interior: “París es una ciudad cuyo sexo es inteligente, pagano, alegre. Madrid es una ciudad simplemente sin sexo” (157). El cuerpo es experiencia novedosa, una forma de sentir y comprender lo contemporáneo, y que se encarna en la figura de Josefina Baker, cuyo cuerpo “es lo más nuevo que nos ha dado el mundo” (82).
- d) La germinalidad: la experiencia sexual insufla apetencias: “Con un color recién salido de cama, ella izó mis deseos” (70); llena de placer los espacios: “Lily me espera tendiéndome sus senos por toda la casa” (87); fecunda las flores: “Si enseña sus senos entre las nubes del Oeste, crecen los lotos del Japón” (121); incluso vivifica: “Las vírgenes resucitan solo por el goce” (159).

Si en “Autobiografía o invención” Abril señaló la oposición entre poesía biológica y necrología burguesa, los textos hollywoodenses acentúan la valorización del cuerpo, rechazando la coerción social burguesa y católica, la moral, decencia y pudor, mostrando “la impotencia de amor y la asexualidad de aquellos que desean desterrar su cuerpo de su vida diaria” (Mudarra 56).

#### **2.4. El poeta viajero: fisiología de la ciudad y tipos de movilidad**

El viaje, la aventura, la ciudad, el paisaje, la tecnología, mezcla vertiginosa, harán decir al sujeto de *Hollywood*: “Yo soy el buzo cabal de mi época. Mi lírica tiene, más que calidad estética, geografía, astronomía” (103), llamándose a sí mismo “poeta viajero” (141), para quien conquistar la ciudad es disfrutar la vida. Por esto el trayecto dinámico y rápido se celebra en oposición al orden, cálculo y previsibilidad; su condición de trotamundos le permite rehuir el control, univocidad y extatismo, liberándose “del peso de la sociedad burguesa” (Mudarra 55). Como extranjero o inquieto *flâneur*, su identidad no puede ser fijada; además, alejado de oficinas y deberes ciudadanos, el paseo ocioso de este sujeto desocupado le ofrecerá diversidad de calles, mujeres y geografías. En tal sentido el viaje debe considerarse “en su sentido más amplio: ese movimiento, ya sea lineal o circular, que transporta al lector de una situación a otra” (Zubiaurre 35) y donde el personaje “(...) se mueve (...) y se traslada, física y emocionalmente, de un entorno espacial a otro” (Zubiaurre 39).

Esta acentuación de la experiencia y su actualidad (propia de la vanguardia) debe entenderse como una forma de dejar atrás la estética de los simbolistas, cuya idealidad los alejaba de la vida común tal como ha precisado Bowra (21). Advertimos también una

diferencia con el modernismo, quien había mostrado definitivamente un cosmopolitismo, pero que se restringía a espacios privados, continuando un modelo burgués (Benjamin, “Baudelaire” 61). Ya no es la Lutecia modernista el centro, sino se focalizan espacios actuales, trasladados a agitadas calles americanas, a metrópolis que incendian la imaginación, por ejemplo: “Estados Unidos, gran Stadium de los deseos contemporáneos” (104).

Esto plantea un problema: el hombre de la calle, ese poeta viajero, es el hombre de la multitud, pero ¿dónde queda su individualidad? Lo que sucede es que asistimos a la ósmosis entre paisajes interiores (átonos) y la fisiología externa (tónicos), relación ya señalada por Benjamin al referirse a la posición del *flâneur* frente a la ciudad: “el pasaje es la forma clásica del interior (y así es como el «flâneur» se imagina la calle)” (Baudelaire, 71). Por esto, como indica Virilio “El mundo está antes dentro de nosotros que fuera. Pero si realmente está fuera, en la geografía y en el espacio-mundo, también existe a través de mi conciencia del mundo” (44). De esta manera, Abril nos dirá que su vida y obra se constituyen gracias a la exterioridad: “Mi poesía se ha inspirado en la calle. Como ya lo he dicho en City Block, llevo una calle en el alma (...) Las biografías verdaderamente no tienen colegio, sino calles” (18). Se aprende desde afuera.

Hay que tener en cuenta el concepto de “trayecto” propuesto por Virilio para estudiar las diferencias del viaje para modernistas y vanguardistas. El cosmopolitismo varía de acuerdo a las formas y tiempo de lo trayectivo, “(...) lugar de la proximidad entre los hombres, de la organización del contacto” (Virilio 42). En el cosmopolitismo modernista hay un acento en la virtualidad del paisaje: idealizado y evocado, distante de la concreción, como sucede en poemas de Darío o Martí. Por su parte, para el cosmopolitismo

vanguardista el paisaje resulta táctil, cercano; sin embargo, se aspira a una representación que no sea realista, es decir, que no obedezca a la verosimilitud aristotélica: la fisiología vanguardista de la ciudad, por ejemplo, no es una reproducción mimética estricta<sup>65</sup>. En este punto, siguiendo las consideraciones de Virilio sobre la técnica, advertimos una aporía del vanguardismo: desean captar el mundo a la manera de las máquinas visuales (cine, fotografía), pero a su vez se resisten a dicho modelo de captación (reproducción objetiva del mundo), generándose entonces una reacción que los lleva a buscar distorsiones mediante figuras y tecnificaciones que, no obstante, acentúan un efecto de realidad presente. El vanguardista se interesa por su coetaneidad, bien sea para criticarla o abolirla<sup>66</sup>.

María del Carmen Bobes en su *Teoría general de la novela* señaló que “la noción de espacio es una noción histórica” (203). Así las cosas, debe tenerse en cuenta que durante el periodo del modernismo el capitalismo emergía, situación que habrá de consolidarse en 1920, década de un mayor avance tecnológico que resultó de gran interés tal como demuestra Lauer en *Musa Mecánica*. Por esto, especifica Virilio que “el mapping mental, el mapa mental, evoluciona con la revolución de los transportes y la revolución de las transmisiones” (44). La técnica permitió a los vanguardistas nuevas percepciones, que no estaban exentas de gradualidades, como se aprecia al considerar la proximidad mecánica de los transportes. Por ejemplo, Carlos Pellicer en "Segunda vez" observa desde un aeroplano,

---

<sup>65</sup>Entendemos mimesis desde los enfoques de Lubomir Dolezel en *Heterocósmica* y Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración I* (específicamente cuando trata sobre Mimesis I).

<sup>66</sup>Como veremos, incluso desde las cosmovisiones no deja de enfatizarse el presente. Este tiempo es traducido no solo en construcciones modernas, sino también, y especialmente, en metáforas de política y economía, específicamente de una clase: la burguesa-capitalista. Debido a ello para Abril, Moro, Westphalen, y Churata desde la mitología aymara-andina, abolir la muerte significa una superación del presente. Se determina entonces en estos autores una irritabilidad frente a lo cotidiano (en términos de Lefevbre) y una proclividad al accidente, al acontecimiento futuro: su objeto de valor, que bien advendrá o devendrá, aún no sucede, pero cuando lo haga el cambio será inminente.

obteniendo visiones panorámicas, así el mundo exterior está más acentuado que el mundo interior. La máquina como prótesis en la relación sujeto-fenómeno intensifica la percepción ("Se ve hasta el Polo Sur"). Sin embargo, tenemos también una continuidad del paseante decimonónico, del flâneur, tal el caso de *Hollywood y Veinte poemas...*, donde la relación con la realidad es más directa: el sujeto transita callejas, rodea espacios, conoce de modo cercano y acelerado.

En *Hollywood* el viaje es más veloz debido a la sucesión de países, puertos, muelles; la percepción más eufórica, móvil y fragmentaria, y es que como dice Zubiaurre: "El paisaje urbano no se da como hecho, sino paulatinamente y a través de la percepción del personaje" (258). Con dicha "no fijeza", "no quietud", entramos en la estética de lo gaseoso, también las distancias se acortan, perfilándose una idea de globalidad: el poeta viajero pasea y siente al ritmo del avance tecnológico, específicamente de los medios de transporte (transatlántico, aeroplano, automóvil). La velocidad es una motivación que no solo se traduce en técnicas de montaje sino en el nuevo modo de viajar, y por lo tanto, de sentir. Estamos ante el turista dinámico, moderno aventurero que percibe a base de instinto pues no tiene tiempo para dilaciones de erudición o precaución. A partir de este personaje Abril ironiza sobre el turismo libresco, paciente. Confronta lo instintivo y patético — aspectos hacia lo que se inclina nuestro autor—, con la vida ilustrada y quieta de la burguesía; frente al visitante académico, ciudadano perfecto, aboga por el viajero al que poco le importan museos o sapiencias, sentencia así: "Hay individuos que visitan las ciudades con sus instintos; otros, con Baedeker. Hay hombres sin instintos, pero que tienen Baedeker. Estos son los turistas académicos de las ciudades" (157).



En este sentido se afirmará luego: “Un libro es demasiado inútil al paisaje” (177). Por esto se privilegiará la visualidad como forma de conocimiento: “De la mejor manera como viaje es mirando”; en otro momento acota: “El mundo es una gran vidriera” (129). Estas frases se relacionan con los juicios de Simmel acerca de que en la ciudad prepondera “la actividad de los ojos sobre la del oído” (Benjamin *Baudelaire*, 52) o con la descripción hecha por Rattier del *flâneur*: “eternamente deseoso de ver” (Benjamin, *Baudelaire* 70).

Precisemos ahora la relación entre visualidad y velocidad trayectiva, para lo cual distinguiremos dos tipos de movilidad: cine y transporte. La presencia del cine en *Hollywood* no se expresa en técnicas formales sino que su función es enfatizar la modernidad textual: puesto que el cine es lo más contemporáneo, estos relatos aspirarán a dicha condición, manifestándose una preocupación temporal: separarse del pasado. Ahora, podría suponerse que Abril intenta representar la velocidad cinematográfica que modifica la percepción visual, pero tiende más bien a la velocidad de los transportes que acorta distancias y conecta los territorios. Por esto consideramos que López Degregori otorga al cine una función que no se evidencia en el texto: por supuesto que es “la llave del cosmopolitismo” (61), pero no “el pasaporte para llegar a todas partes”. De esta manera, la ubicuidad del yo poético que él identifica a partir del ritmo vertiginoso de los desplazamientos (59), no se debe a la rapidez del cinema sino a la del transporte.

Para López Degregori el film es movimiento onírico. Ahora, si bien el crítico no llega a especificar qué entiende por sueño, deducimos que se refiere, por sus menciones al surrealismo, a una experiencia interior y verdadera, por lo cual indica “la vida es igual al sueño, el sueño es igual al film, y el film, por último, es igual a la escritura” (61). Pero los

textos de *Hollywood* no son cinemáticos ni oníricos, son trayectivos, utilizando un término de Virilio: acentúan los rápidos viajes que un cuerpo realiza alrededor de espacios exteriores captados pasionalmente. La amplitud visual es consecuencia de la velocidad del trayecto.

En *Hollywood* Abril no elogia el progreso moderno en tanto instauración de un sistema burgués-capitalista sino que lo hace porque su mayor símbolo, la ciudad, le permite una captación difusa. La posición del locutor es siempre ante símbolos que despliegan emociones y pasiones, su imaginación se torna fecunda ante el espectáculo de los paisajes urbanos y los viajes. En tal medida las reiteraciones del cosmopolitismo o de la modernidad van acompañadas, simultáneamente, de anáforas sobre la vacuidad de estos grupos (verbigracia Lily), y que van convirtiéndose en isotopías<sup>67</sup>. Por esto, como Baudelaire, cuando Abril percibe la vida burguesa su intencionalidad no estará exenta de crítica, ya bien desde lo cómico, lúdico o irónico. Nos presenta así la vida pervertida de Jean y Paulina, reducida a lo risible, la monotonía familiar en “Cinemático” o “la idiotez entrenada maravillosamente” en “Harrogate”. No hay elogio de una clase sino el reconocimiento de que la extensión resulta más acentuada, abierta y heterogénea, en tales

---

<sup>67</sup> De no hacer esta precisión caeríamos en una mala lectura tal cual ocurre, por ejemplo, con Marshall Berman cuando estudia a Baudelaire, diferenciando burdamente entre pastoral y contrapastoral de la modernidad, sin advertir que en Baudelaire las referencias a la modernidad siempre acentúan su negatividad, de allí la imagen del héroe moderno advertida por Benjamin, y tal porque justamente se trata de un enfrentamiento. Lo que sucede es que Baudelaire hace uso de elipsis y anáforas que delinear su crítica: cuando repite una y otra vez palabras favorables sobre la vida moderna no lo hace para elogiarla sino que satura la forma a fin de mostrar cómo la modernidad se restringe a un único punto: la superficialidad. Marshall no atiende los recursos literarios baudelarianos, por lo cual no comprende que cuando repite aparentes elogios a la modernidad (configurando una función irónica) realmente busca enfatizar su focalización restrictiva de las apariencias y las modas, su gusto estético restringido al marco de lo verdadero y que, por ende, desprecia lo bello. Esto se debe además a que Marshall lee a Baudelaire cortantemente, es decir, separando al poeta del ensayista, cuando en realidad ambas obras se interconectan. Si quisiéramos dar algún crédito al Baudelaire de Berman no deja de ser operativa su concepción de una “contrapastoral de la modernidad”, para nosotros la isotopía dominante baudelariana y que tiende finalmente hacia una ironía crítica.

espacios. La posición física puede ubicarse, atendiendo a las metáforas espaciales propuestas por Lakoff y Jhonson, dentro de un espacio burgués-capitalista (ciudad, multitud, modernidad), pero su posición ideológica se encuentra opuesta a este lugar. De esta manera: 1) la forma apunta hacia arriba (favorablemente) cuando reitera signos tecnológicos y arquitectónicos de la modernidad (transatlánticos, carros, boulevares, etc.), pero también 2) la forma apunta hacia abajo (desfavorablemente) cuando se refiere a la ideología que sustenta dicha modernidad.

## 2.5. Influencia de Ramón Gómez de la Serna: la greguería

Abril había publicado aforismos en la revista *Varietades* (1925) bajo el título “Las palabras de la esfinge”. Siguiendo la senda de formas concisas, decidirá incluir una sección dedicada íntegramente a piezas de tal jaez, la que llevaría por nombre “Pequeña estética”, y que ha sido vinculada con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, quien, según lo previsto, realizaría la presentación de *Hollywood* (Canosa Ortega 263).

No todo el conjunto que conforma “Pequeña estética” corresponde a greguerías, sin embargo la influencia no deja de advertirse<sup>68</sup>. De hecho luego de Waldo Frank y Chaplin, es Ramón Gómez de la Serna uno de los autores más mencionados por Abril. Al respecto téngase en cuenta que Abril publicó sobre el escritor español un ensayo, “Mapa e itinerario de Ramón Gómez de la Serna” (*Bolívar* N° 13, 1930), mencionándolo además numerosas ocasiones en “Autobiografía e invención”.

---

<sup>68</sup> En el caso latinoamericano otra influencia destacable se advierte en *Membretes* de Gironde. Sobre la relación entre ambos autores Alberto Hidalgo denostó al argentino considerándolo un plagiador de Ramón, así lo sugiere este pasaje de su prólogo en *Índice de la nueva poesía latinoamericana*: “algunos desocupados están ahora practicando el spor de copiar a Gómez de la Serna, al cual lo usan disfrazado en una solución de Paul Morand más unas gotas de pornografía” (16). El ataque hidalguiano se radicaliza en el último cuento de *Los sapos y otras personas* tal como comprueba Carlos García en “Notas acerca de ‘El Plagiario’” (Cfr. Hidalgo, Alberto. *Cuentos*. Lima: Talleres tipográficos, 2005. 118-124)

La presencia de Ramón en la literatura peruana amerita un mayor estudio, allí tenemos el comentario de Carmen Saco sobre la obra del autor español en *Amauta* N° 15, la correspondencia con *Neuronas* de Valdelomar advertida por Basadre en *Equivocaciones* y Mariátegui en “El proceso de la literatura”, las menciones de Alberto Hidalgo y el estudio comparativo que realiza Mario Castro Arenas (1964) entre las estampas de *La casa de cartón* y las greguerías, precisando una genealogía que rastrea además su influencia en otros autores peruanos<sup>69</sup>.

Luis Cernuda destacó cómo Gómez de la Serna “enseñó a no pocos de aquellos poetas [de la generación de 1925] a mirar y a ver” (138). Ahora, a fin de seguir precisando las relaciones entre ambos autores detengámonos brevemente en el concepto de la greguería. Suele recurrirse casi siempre a la fórmula dada por el propio Gómez de la Serna, a saber: “Humorismo + metáfora = greguería”. Dicha expresión, sin embargo, amerita cierta explicación. En primer lugar el humor es para Gómez de la Serna una manera de desanquilosar la estricta manera de entender el mundo y hacer literatura, es una expresión del atrevimiento y de la sincera libertad humana, en tal medida dirá: “Deben resolverse las cosas (...) saliendo al vacío de vez en cuando, dejando entrever las grandes plazoletas de silencio, de olvido, de tontería, de incongruencia” (*Flor* 11). Sobre la metáfora encontramos una convicción de su poder de cambio, de catalejo mágico: “La metáfora multiplica el mundo” (*Greguerías* 15), asimismo le ofrece un simultáneo rol de verdugo y semilla:

---

<sup>69</sup> Su enumeración es la siguiente: “Valdelomar escribió sus 'Diálogos máximos' y 'Neuronas' bajo la impronta de Gómez de la Serna. Con menos felicidad el novelista López Albújar publicó sus 'Calderonadas', suerte de criollas greguerías con la clara intención de satirizar el arte de vanguardia. (En plan de continuar rastreando la influencia de Gómez de la Serna en nuestro medio, a pocos escapa que los 'Sinlogismos' de Sofocleto (...) son descendientes de las greguerías, aunque carecen del frecuente hálito poético de éstas)” (Castro Arenas, “Cimientos estéticos” 127).

“Todas las palabras y las frases mueren por su origen correcto y literal, no llegando a la gloria más que cuando son metáforas” (*Greguerías*, 15).

Tanto en Abril y Gómez de la Serna encontramos una focalización de aspectos comunes de la realidad, a la cual se le otorga un tratamiento irónico en aras de la desacralización, y por supuesto imaginativo, a fin de desrealizarla. Esto implica una disidencia ante el extatismo y la rigidez del mundo y la propia literatura. El vínculo también debe analizarse desde la teoría de la minificción, pues tanto en una como en otra obra nos encontramos ante una naturaleza “radicalmente lúdica y experimental”, de “extrema economía de recursos” y que manifiesta “el ocaso de los géneros tradicionales” (Zavala 28-35). Por esto en las greguerías de “Pequeña estética” reconocemos una vertiente imaginativa y asaz lúdica, destáquense sino las siguientes muestras: “El balcón es la cortesía del edificio”, “El camino es un vagabundo”, “La seriedad es un caballo de talabartería”, “El esqueleto de la música es de agua”.

## 2.6. Comparación entre *Hollywood* y *El autómata*

Siguiendo la fecha indicada en *Hollywood*, *Pequeño crimen burgués* debió escribirse en 1930, siendo publicado en 1931. Entre estas fechas resulta importante tener en cuenta el debate sobre la deshumanización que se llevó a cabo en España y que planteó el paso del arte vanguardista al político-social. Partiendo de esta coyuntura podemos entender el cambio de tono entre los textos que comparamos. Si leemos *El nuevo romanticismo* de Díaz Fernández, observaremos una perspectiva negativa acerca de los escritores vanguardistas a quienes llama “niños traviesos”, catalogando su obra como una pérdida de tiempo frente a urgencias políticas y sociales.

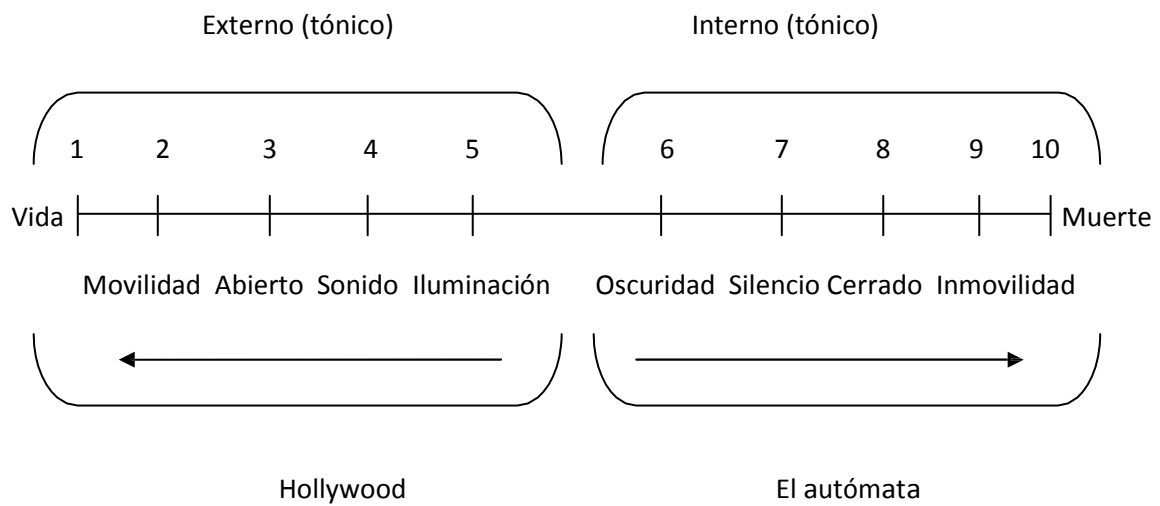
En Perú tendremos una situación semejante: ya Vallejo había denunciado la superficialidad de esta literatura y tanto Mariátegui como Martí Casanovas consideraban insuficiente el rótulo de “vanguardia” pues ya no respondía a los intereses revolucionarios. Este estado se evidenció en la siguiente frase de Adalberto Varallanos: "El vanguardismo (...) es cosa muerta" ("Datos" 135). Por su parte, Díaz Fernández propondrá en España una clasificación entre literatura vanguardista y literatura de avanzada, donde esta última, si bien continúa un proceso de modernización literaria tiene como principal preocupación la problemática social del contexto.

Andando el tiempo, en *Breve antología de la poesía moderna hispanoamericana* (1959) Abril retoma el proceso (en términos mariateguianos) hacia la vanguardia, mencionando que, en la mayoría de los casos, se trató de una literatura deportiva y circense. Posiblemente debido a ello en ningún otro texto volveremos a toparnos con el humor abrileano, por ello mientras que en *Hollywood* encontramos, entre otros, ejemplos como: “Oslo: algo así como un oso explorador, científico amundsiano” (106), “El coito de las moscas (...) dura demasiado tiempo en el aire. Proceden sin moral papal; están excomulgadas” (150), en *El autómata* más bien hallaremos un tono trágico que enfatiza el dolor y el sufrimiento de la enfermedad.

Entre una y otra obra encontramos marcadas diferencias que se expresan principalmente, a nivel corporal y espacial. En *Hollywood* el cuerpo se encuentra en apogeo, goza de vitalidad y salud (1). Dicha situación se ejemplifica en el desplazamiento dinámico del viajero, (2) que se encuentra con el mundo abierto (3) ante cada paso suyo, explorándolo. De manera elíptica, el espacio recorrido se halla iluminado (4) en la medida

que se distribuye la visualidad (“Ciudad. Carteles luminosos en donde la muerte no se anuncia jamás”) y asimismo alberga el sonido mecánico (5) de los transportes (“Inquietud urbana. Los autos hacen el jazz band callejero”). Por esto si en *Hollywood* hablamos de un poeta viajero y la ciudad es elogiada, *El autómata* se halla en las antípodas de este libro. En su novela, Abril considera que la masificación y sus implicancias espaciales resultan amenazantes para el narrador, por lo cual la ciudad ya no es entrada al goce sino su obstáculo.

El movimiento resulta asimismo una diferencia clave, pues mientras en *Hollywood* la velocidad del trayecto es preeminente y el paseante responde a las características señaladas por Zubiaurre acerca del *flâneur* decimonónico, quien “[si bien no ignora] lo que la ciudad tiene de confuso, de desorientador, esa confusión nunca llegará a paralizarlo del todo” (273), en *El autómata* el sujeto está incapacitado por el espacio: no puede moverse, se encuentra inmovilizado (6) debido a que está dentro de una espacialidad cerrada (7), donde solo hay silencio (8) y oscuridad (9); además la ciudad y el hospital lo agobian, amenazan y torturan para finalmente conducirlo a la muerte (10). Así, Abril reconoce los espacios y los clasifica según la forma en que lo afectan: agradables-positivos en *Hollywood*, desagradables-negativos en *Difícil trabajo* y *El autómata*. Esto lleva también a distinguir entre la tonicidad del paisaje exterior de *Hollywood* y la acentuación del paisaje interior en *El autómata*. Ante lo dicho proponemos el siguiente esquema a fin de comprender la polaridad de los estilos:



Identificamos una divergencia en lo referente al objeto de valor. Partiendo de que para Abril el objeto de búsqueda es la vitalidad (placer corporal en *Hollywood* y germinación de un nuevo mundo en *El autómata*), establecemos que en su primer libro el objeto se halla en un estado de realización (el sujeto disfruta plenamente del sexo y los viajes) mientras que en su novela poemática el objeto se encuentra virtualizado (vacuidad del goce, pues el sujeto está enfermo, encerrado y finalmente muere). Graficamos esta diferencia con el siguiente esquema:





### **3. *Difícil trabajo: cuerpo encerrado, mundo gastado y placer lejano.***

De acuerdo a la correspondencia mantenida entre Xavier Abril y Emilio Adolfo Westphalen, el libro *Difícil trabajo* estaba listo para 1931, no obstante se publicará cuatro años después. Para esta fecha, 1935, Abril ha cambiado su estilo. Así, en el paratexto posterior a la portada de *Difícil trabajo* se aclara lo siguiente: “Este libro representa una etapa ya superada por el autor; debió publicarse en 1932. La editorial Plutarco lo tenía en prensa desde ese año. Dificultades mayores no han permitido que saliese hasta la fecha” (110). La etapa que se considera “superada” es el periodo vanguardista abrileano, años en los cuales produjo *Hollywood. Relatos contemporáneos* (1931) y *El autómata* (1930).

#### **3.1.El reconocimiento de una antología**

*Difícil trabajo* lleva el subtítulo de *Antología (1926-1930)* y bajo tal catalogación se agrupan cuatro obras: “Taquicardia (1926)”, “Guía de sueño (1925-1928)”, “Difícil trabajo (1929)” y “Crisis (1928-1929)”. Diversas partes de este libro fueron publicadas en *Amauta*, tal es el caso de “Taquicardia: del sueño a la creación” (*Amauta* N° 10, 1927) y fragmentos de “Guía de Sueño” (*Amauta* N° 26 y 27, 1929). Como se observa se trata de textos cronológicamente anteriores a *El autómata*, pero que van delineando lo que serán isotopías y figuras de esta novela (opresión espacial y sacralidad de la naturaleza).

Este conjunto de textos ofrece un balance de lo publicado por Abril hasta 1930, y es que las antologías “dejan sentir y abarcar mejor el carácter de una tradición” (Reyes, “Teoría” 126). Hablamos entonces de una tradición abrileana que se temporaliza en el libro

de 1926 a 1929 y que presenta isotopías de oscuridad, sufrimiento y encierro. En esta antología “domina el gusto personal del coleccionista” (Reyes, “Teoría” 126): el autor ha seleccionado lo que considera fue más representativo de su producción durante un lapso determinado y con un claro interés difusivo. No es una mera reunión de textos sino que advertimos una unidad temática en la compilación; coherencia selectiva por ofrecernos, si bien con gradientes respectivas, una misma tonalidad en los cuatro títulos. Estamos ante una colección del viaje interior que demuestra la intención de “reflejar un momento o una época de la evolución cultural en sus tónicas dominantes, en sus esfuerzos significativos y esenciales” (Núñez, “Teoría y proceso”). *Difícil trabajo* aparece entonces como emblema de las preocupaciones del escritor, búsquedas y experiencias. Juega a la vez un papel de diario o correspondencia en la medida que brinda testimonio de un tiempo creativo. La temporalidad es determinante en esta antología autoral, pues señala los grados de madurez artística alcanzada, perfilando los cambios estéticos que advendrán. Por esto en el estudio introductorio de esta antología, Westphalen especifica que “es nudo dialéctico en su presente de una evolución y un porvenir (...) vaticinio de tan esplendorosos frutos” (24).

Pero como ha indicado Núñez, una antología no responde únicamente al gusto individual del seleccionador sino que involucra también factores sociales, políticos e históricos. En tal medida *Difícil trabajo* cerraría la etapa vanguardista del autor, tal como lo comprueba el detalle de las fechas. ¿Pero porqué esta necesidad de aclarar el fin de un periodo y el comienzo de otro? En este aspecto la acotación de Núñez cobra valor: Para 1935, Abril necesita dejar atrás toda vinculación con el vanguardismo puesto que ahora es un escritor socialista, adscrito a la noción de literatura comprometida, por ejemplo para este año ya ha participado en *Octubre*, revista de tendencia comunista a nivel literario y político.

La vanguardia finalmente acabó siendo un término peyorativo; incluso aquellos que fueron sus principales representantes (Vallejo, Neruda) se hallaron luego en las antípodas de dicha estética. En España, medio en el que Abril publica, la vanguardia fue relegada a la zaga por su “deshumanización artística” y “frivolidad”, siendo superada por la literatura social, promovida, entre otros, por Díaz Fernández tanto a nivel ideológico (sus ensayos reunidos en *El Nuevo romanticismo*) y estético (verbigracia su novela *La Venus mecánica*).

### **3.2. Los motivos del trabajador**

La labor de antologador fue continuada por Abril en *Antología de César Vallejo* (1942), *Antología de la poesía moderna hispanoamericana* (1957), *Breve antología de la poesía moderna hispanoamericana* (1959) y *Antología de Mallarmé* (1961). Recordemos además que para 1930 Abril planeó a publicar una antología de poesía peruana anunciada bajo el nombre *Difícil trabajo*, de donde finalmente tomará el título definitivo de su segunda obra publicada. ¿A qué se refiere Abril con este título? Para nosotros se trata de una sugerencia sobre la creación poética que, de acuerdo al prefacio del libro, se origina con la recepción de vívidas experiencias internas, tanto de placer y sufrimiento, luego canalizadas en una escritura que deberá transmitir tal intensidad: en lograr la forma, el tono y ritmo idóneos a esta afectividad consistirá la dificultad estética.

En carta a Concha Meléndez (02-12-1938), Xavier Abril confiesa que este libro es “la llave, la pauta de mi poesía (...) representa la etapa más intensa de mi angustia, de mi búsqueda” (246). Comprendemos estas palabras a luz de un texto de *Difícil trabajo*, “Rigor del ser”, que dice: “No quiero decir nada que esté afuera del ritmo que me calza” (54). ¿A qué se refiere Abril? Para nuestro autor el ritmo poético tiene que sincronizar con la

ventofilia espiritual: la forma responde a un contenido tónico, eufórico, propio de la mortificada exploración subjetiva entre pesadillas, temores, vigilia y sueño que realiza el locutor a lo largo del libro. Por eso, mientras que en *Hollywood* la experiencia vital era medida de manera externa ahora sucederá internamente: el ritmo se acelerará conforme se ahonde en las ventosidades del hombre. Esto ha sido precisado por Marcel Brion con las siguientes palabras: “El mundo subterráneo del ser, en el que ambulan las pasiones, el dolor, el delirio, posee estos poemas de Xavier Abril (...) Pero es siempre desde lo más profundo del individuo que ascienden estas imágenes fantásticas, estos cortejos de monstruos y fantasmas”(s/n).

Si bien uno de los objetivos de este trabajo arduo es destruir el régimen de la vida programada, advertimos momentos en que el locutor reconoce cuán poco podrán cambiarse las cosas ante la hegemonía burguesa (léase las páginas sobre “Taquicardia”). Pero a pesar de ello no cesa en su disidencia. Un ejemplo al respecto lo encontramos en el epígrafe del libro: tal como ocurrió con Charles Baudelaire en *Hollywood*, en *Difícil trabajo* citar a Walt Whitman (“Guía de sueño”) cumple una función desmitificadora: “El olor de mis axilas / es más puro que la plegaria” (47). La desmitificación se da cuando lo puro es desterritorializado de su ubicación solente (puridad celestial) a otra alterna (puridad terrenal), que precisa la acentuación abrileana de lo humano por encima de cualquier abstracción religiosa o coerción ideológica. Este epígrafe además inicia el sentido de la predominancia corporal, interna y pasional, a lo largo de estas páginas.

En *Difícil trabajo* Abril agudiza su ataque al mundo burgués-capitalista (exponentes, instituciones y legitimaciones ideológicas). Esto se aprecia, por ejemplo, en su apego hacia

lo inútil, que implica como en *Hollywood*, una crítica al utilitarismo. Por ello en “Defensa de la vida” afirma: “Lo más inútil de la existencia tiene mi voto, mi consonancia entera” (59). La adhesión a la inutilidad debe entenderse como el apego hacia la minoridad, particularmente hacia todo aquello que ha sido marginado por la ideología del poder imperante, de aquí que para Eduardo Carranza, en “Examen de poetas”, Abril mantenga ante todo su “alta categoría de artista minoritario” (273). Se apuntala de esta manera el carácter militar de la vanguardia cuando se trata de la posición intelectual de Abril: su resistencia no solo es entendida como fuente de vitalidad sino también como misión, de aquí que en “Lucha y vida” sentencie: “A cualquier esfuerzo o mito que me sea enemigo, opongo mi palabra, puesto que mi vida exígeme tal lucha” (60). Compréndase entonces que el enfrentamiento contra la muerte incita la aspiración de una nueva creación.

### **3.3. El estudio de Emilio Adolfo Westphalen**

En carta del 5 de mayo de 1931, Westphalen informa a Abril: “Tengo ya casi terminado un pequeño ensayo sobre ti, del que te hablé en mi anterior carta. Te lo mando mañana por correo aéreo” (99). El estudio fue del agrado de Abril y decidió incluirlo en *Difícil trabajo*, libro próximo en aparecer; de aquí que Westphalen le agradezca en carta del 24 de julio de 1931: “En verdad, que me ha hecho felicísimo tu idea de publicar el ensayo en tu libro *Difícil trabajo*. Hasta considero excesivo tu cuidado al pedir mi consentimiento, pues ya te he escrito que puedes hacer de él lo que buenamente quieras” (106). En la edición del libro este trabajo ha de cumplir una función paratextual, apareciendo como una especie de prólogo o presentación que lleva por título “La poesía de Xavier Abril (Estudio)”.

En este paratexto, Westphalen admira la obra de Abril por “la autenticidad de su presencia” (12) y su capacidad para descubrir nuevos territorios, pues para él la condición de toda poesía es “la novedad, el descubrimiento de lo ignorado, los términos que se suman para la nueva belleza, la impúdica y desconcertante creación, indiferente a lo ya hecho y digerido y muerto” (12). En este texto el autor de *Las ínsula extrañas* acentúa la importancia visual de la creación poética, por esto el poeta es ante todo perceptor sensible de un mundo “otro” con el cual se comunica, consideración próxima a la videncia rimbaudiana, afirma así que: “Los ojos de Xavier Abril se abren con la ineludible significación de que ha batallado por siglos en atmósfera de mitología, más allá de la «noche oscura». Todo es allí (...) videncia y palpo del misterio en su ser natural” (16).

Se destaca el anacronismo del creador frente a la ideología dominante. En este punto Westphalen brinda un juicio acerca de lo que un poeta debería hacer, modelo en el cual ubicaría a Abril: “el poeta debe su delirio proseguir, su locura, y dejar lo establecido, la naturaleza sin fantasía, «les natures mortes», en que se complace el resto de la especie de los «hollow men», de los «stuffed man»” (14). Igualmente coloca a Abril dentro de la poesía más reciente, la cual se caracteriza por “la síntesis y la nueva creación, la adánica clasificación, las cosas según un fresco y no con el usado y sucio rótulo que el diccionario adjudica (...) vital, dinámica, del movimiento del ser, cinemática” (16-17).

Pero lo nuevo para Westphalen no se mide por un léxico contemporáneo o malabares lingüísticos, sino por la manera en que se expresa directa y profundamente la tragedia humana. Por esto descarta hablar de una poesía hermética pues para él antes que nada se

trata de claridad: cómo la poesía nos otorga la imagen más sincera del hombre. Así, tal como rechazó la poesía de ideas se opondrá también “contra todo hueco gramaticalismo de poesía intelectualista (...) que quiere Jean Cocteau” (19). Se denigra aquí una poesía falsa, de trucos sin trascendencia (recuérdese el ataque vallejiano contra la idea cocteau del “secreto profesional”). Este contraste lo explica Westphalen como sigue:

Al arabesco, preciosismo, falsedad, ridícula perversión, burgués e inútil estetismo, tecnicismo de la literatura coctoniana, es bueno oponer, por ejemplo, la pujante voz desgarrada y sexual, de terribles tensiones, honda, dolorosa de Rafael Alberti, o la insistente, amanecida, reveladora, atormentada de Xavier Abril (20).

Westphalen considera que a diferencia de la geografía terrestre de *Hollywood, Difícil trabajo* presenta una fauna: “sus poemas tienen cuatro patas, animalidad y resonar y eco de los cascos de gacela” (23). Señala además que este libro ha sido escrito: “siguiendo el método surrealista (...) es decir siguiendo la línea que va «del sueño a la creación», el más exigente y absorbente método” (23). Si bien esta relación será estudiada posteriormente, por el momento anotaremos que de los cuatro títulos de la antología el que expresa un mayor tono surrealista es el titulado “Difícil trabajo (1929)”, tal como demuestra su reiteración onírica. No obstante el modo en que Abril aborda el inconsciente es distinto al de los surrealistas, manifestándose un control racional que evita, por ejemplo, el desfile de imágenes o inconexiones ilativas propias de un Moro. Esto no descarta en absoluto que Abril tuviera contacto con las propuestas del surrealismo y que fuera su propulsor en nuestra literatura, tal como evidencian sus manifiestos “Estética del sentido en la crítica nueva” (*Amauta* N° 24, 1926) y “Palabras para asegurar una posición dudosa” (*Bolívar* N° 12, 1930).

### 3.4. Taquicardia (1926): autoridad coercitiva y utopía revolucionaria

En este apartado analizaremos la primera obra de esta antología: “Taquicardia”. Considerando que este texto apareció por primera vez en *Amauta* N° 10 (1927) buscaremos incidir en las variaciones entre ambas publicaciones. Una principal diferencia, además de las estilísticas, es la manera en que la versión definitiva acentúa la irritabilidad del sujeto frente al mundo. En la primera versión se dice simplemente que “los viejos” dictan la experiencia, pero en la segunda se indica: “los viejos de una moral alegórica y lúgubre”. El cambio muestra la oposición entre reglas y experiencia, por lo cual esta última es afectada negativamente por la moral; de tal manera la honorabilidad, rectitud y ejemplaridad (semas propios de la moral) se oponen a la experiencia que, por lo tanto, es reducida a la ejecución de normativas. Asimismo, que la experiencia se dictada por la vejez implica, siguiendo la captación vanguardista, que ésta provendría del pasado mortuorio.

Dicha situación se comprenderá mejor a la luz de otras variantes. Mientras que en la publicación de 1927 se dice: “Estamos en 2 naturalezas a un paisaje sin ruedas”, en la de 1935 la modificación reza como sigue: “Estamos en dos naturalezas a un paisaje sin ruedas, baldado, casi enajenado, ausente, sin grandes pruebas de verdor” (29), acentuándose ahora la amenaza espacial. Como se aprecia, la versión incluida en el libro intensifica la visceralidad del lenguaje, configurando imágenes violentas que subrayan la opresión del encierro en el hospital y la enfermedad padecida, de tal que mientras en *Amauta* N° 10 se escribe: “No se recuerda sino que se estuvo hablando y que nos tenían de las manos”, en *Difícil trabajo* se apuntará finalmente: “No se recuerda sino que se estuvo hablando, ¡y la última palabra con un sabor a sangre en la garganta!” (29). En esta línea, advertimos otra



diferencia: en la publicación de 1927 se anota “Por toda bondad nos han puesto un vaso de leche y un espantamoscas. Es todo nuestro presente en medio de la pérdida”, por su parte en la de 1935 los añadidos delinearían aquello de lo cual el locutorio busca alejarse por considerarlo peligroso y amenazante (el mundo burgués es abyecto): “Por toda bondad nos han puesto un vaso de leche y un espantamoscas. Es todo lo que se tiene de la demente y mísera sociedad burguesa en medio de la pérdida” (29).

En la edición de *Difícil trabajo* hay párrafos completos que no aparecen en *Amauta* N° 10<sup>70</sup> y que delinearían una afectividad enajenada (“Las manos se me han dormido y las creo ajenas”), alterada por la carencia del descanso (“No se duerme. Imposible”) y angustiada por la reclusión en el sanatorio (“Pero cada vez más la angustia me golpea más lo ojos”, “La oscuridad me sepulta más adentro de la carne”). Igualmente en la edición final se añade una frase que consideramos marca la identidad del libro pues indica el lugar al que es conducido el sujeto: “una pura desolación de playas sin orillas” (42), comprobándose cuán lejos estamos de las playas hedonistas de *Hollywood*.

En “Taquicardia” abundan los signos de la cerrazón y mismidad. A pesar de la motivación por atacar a “los transeúntes de esarpines y guantes blancos” diciéndoles la estupidez e inutilidad de sus vidas y de recolectar para un circo a individuos gordos (burgueses según Valdelomar y Martí), no deja de reconocerse la inutilidad de estas acciones pues todo seguirá igual, como siempre: “Y todo esto para nada. Pues en la realidad no se estira ni un elástico” (40). Este mundo no solo es caracterizado por el encierro (“En tanto oigo mi nombre y voy en busca de la puerta. Mas es inútil: las manos de la noche la

---

<sup>70</sup> Entre otros indicamos el cambio de “chocaba” (A) por “golpeabase” (DF); “Correr dificultoso de la sangre” (A), por “correr angustioso, a surcos, de la sangre”; “pegados” (A) por “enraizados” (DF); “Y hacíamos como que no pensábamos” (A) por “haciendo esfuerzos por no pensar” (DF).

han cerrado”) sino también por la monotonía, ejemplificada en programas ciudadanos: “Pero hay que vivir. Hay que sostener la casa y, a diario, tener limpia la camisa y el cuello” (41).

Vivir consiste en ser un engranaje, en cumplir los deberes de un programa, en no tener voluntad sino obediencia. A la sazón debe entenderse la ordenanza escrita en mayúsculas, que configura la isotopía del silencio:

—«NO SE PUEDE ALZAR LA VOZ. ESTA TERMINANTEMENTE PROHIBIDO. AL QUE CONTRADIJERA ESTA ORDEN SE LE APALEARA DESNUDO A LA VISTA DE TODOS EN LA PLAZA PUBLICA». La autoridad (43).

Se trata de la legitimación de una *cacotopia*, esto es, de un mal gobierno que controla y castiga. La forma en que se exige el cumplimiento despliega mecanismos semejantes a los señalados por Charles Peirce en “La fijación de la creencia” acerca del establecimiento de las ideas en la mente humana, y que se comprende como la justificación de una ideología. Frente a esta situación, el socialismo (aludido sinecdóquicamente con la frase “el gran dolor SOCIAL”) es alternativa, salida y esperanza. Así las cosas, deben considerarse los párrafos finales de la versión de *Amauta* N° 10 no incluidos en *Difícil trabajo*, y que a continuación reproducimos pues determinan la posición ideológica de nuestro autor:

Ya estamos cansados de oír estúpidas maldades contra la clase intelectual revolucionaria. Que no crean en nuestra sinceridad, es lo de menos. En todo caso pensamos buenamente que nuestra SINCERIDAD no vale tanto como para que digan estupideces!

¿Por qué buscar la beatitud en una religión que solo es de músculo? Y que solo quiere la igualdad del hombre en todos los planos?

Se han equivocado. Aquí no se veneran santos de yeso. Lo de las vírgenes también es un cuento. Solo nos gustan para el matrimonio (44).

Abril destaca aquí la sinceridad revolucionaria. Esta cita debe comprenderse a partir de la concepción epocal del pequeño burgués: un hombre incierto en su compromiso, opuesto por lo tanto, a la convicción revolucionaria. En esta línea, considerando otro texto de *Difícil trabajo*, “Hogar en la revolución”, diremos que ante lo descolorido u opacidad burguesa tendremos el coloramiento revolucionario (rojo). Asimismo se resalta la importancia del cuerpo, y por ende, del trabajo socialista frente a la abstracción religiosa y la usura burguesa<sup>71</sup>. Para Abril el movimiento socialista es concebido a la manera de una utopía que reúne competencias y afectos: “Es el libre amor, la armonía de nacer y de vivir en una sola madre: la Revolución” (90).

### 3.5. Los espacios abatidos

En *El autómata* asistimos a la representación de un espacio opresor, expresado por el hospital y la ciudad. En “Impresión”, por ejemplo, el hospital es metonimia del mundo: “En los hospitales las gentes mueren desengañadas. Mueren en mala forma. En las salas todo está unido: el dolor, la muerte y la convalecencia. Las plegarias y las maldiciones” (68).

El hospital es lugar de sufrimiento, debilidad y expiración, totalmente opuesto a la salud (resultando contradictorio que se le llame sanatorio). Se trata, como en “Perdido”, de

---

<sup>71</sup> La forma en que ambos lineamientos coinciden se advierte en esta cita: “La humanidad está loca de búsqueda y alguien se ha quedado con el importe miserable de nuestro día” (31), advirtiéndose que la burguesía es quien se guarda la ganancia del jornal, quien usurpa la vitalidad.

un ambiente repulsivo, con ruidos y caca de insectos, infesto de “vientres horribles, narices grotescas, tumores” (121). Nada lejana a estas características, la ciudad se presenta en “Poemas a los parados” como cementerio oculto: “Y saben esos hombres que el cementerio sostiene a la ciudad desde su fondo” (72); mientras, en “Sentido nuevo de la ciudad”, es amante del crimen, injusticia y perfidia (88).

El locutor se halla inmerso en espacios abatidos, enfáticos en su negatividad, a tal punto que saturan cada ápice y causan hartazgo: “Esto nos va comiendo hasta los huesos. Sube un gran asco hasta nuestras narices” (43). Para Abril todo lo que rodea al hombre resulta vitando, por esto su percepción no puede dejar de ser pesimista. El exceso define la territorialidad, exceso de dolor y corrupción; se advierte así en “Creación” que “La pena de muerte fue el primer invento del hombre. Y el crimen, su creación primera” (95); por su parte en “Riesgo” leemos: “El mundo es verdaderamente obscuro. Y esto mata la flor” (101). En la prosa “Muerte” (publicado originalmente en *Bolívar* N° 10, 1930), se precisa que desde la Gran Guerra, 1914, todos los nacimientos se hallan signados por la muerte, por lo cual todo se halla impregnado, contaminado de ella<sup>72</sup>.

Y exceso también de inmovilidad. Así, “Calles antiguas” incidirá en la condición pétrea, rígida de la ciudad, que no es más cinemática sino zona de soledad (“Estoy más solo que nunca entre la historia y los muros de piedra”), extravío (“Y la seguridad de estar completamente perdido en este mundo de piedra”) y oscuridad (“Fui olvidado de los designios de la luz en esta ciudad sin cielo. En esta ciudad del humo y de la piedra”).

---

<sup>72</sup> En esta medida debe comprenderse la lucha de los vanguardistas contra las formas de la muerte, resistencia que se expresa tanto en el diseño de utopías y cosmogonías, en la proclividad a lo lúdico y mítico, sensual y vital. Cada gesto vanguardista, ya sea desde la estridencia futurista, el compromiso de la literatura de avanzada, los happening dadaístas o la búsqueda surrealista de la unidad transcendental, define un estilo que busca, sobre todo, salvar la vida del hombre.

Quisiéramos detenernos en esta última figura: “ciudad del humo y de la piedra”. Si bien “humo” y “piedra” resultan un oxímoron (donde el humo gaseoso se opone a la piedra concreta), “humo” ha de entenderse también como un obstáculo de visualidad y “piedra” como impotencia de todo movimiento, de lo cual se infiere que en la ciudad el sujeto carece de capacidades: no ve bien, no se mueve. Estamos entonces ante un sujeto incapacitado que no puede percibir o que, en todo caso, solo percibe la monocromía de la muerte: lo umbrío.

### **3.6. Tientos de la trascendencia**

A diferencia de *Hollywood* asistimos en *Difícil trabajo* a la construcción de una sacralidad del espacio, específicamente de la Naturaleza, en tal sentido considérese que “la Naturaleza expresa siempre algo que trasciende” (Eliade, *Lo sagrado* 115). En esta medida Abril construye símbolos naturales, verbigracia los elementos, que nos presentan una sobrenaturaleza sagrada, símbolos a partir de los cuales “el Mundo se hace «transparente», susceptible de “«mostrar» la trascendencia” (Eliade, *Lo sagrado* 127).

La cercanía a la naturaleza implica el rechazo de lo urbano. De esta manera se configura, si bien virtualmente, una novedad a la que aspira el sujeto, adversa a la actualizada opresión de la mismidad espacial. Lo nuevo habrá de significar, como se indica en “Libertad del cielo”, no “libertad inmediata” sino “libertad cósmica” (74). Dicha libertad es medida mediante la aparición de símbolos elementales: “La lluvia me libera de la ciudad” (74); al respecto recuérdese que “El contacto con el agua implica siempre una regeneración” (Eliade, *Lo sagrado* 128).

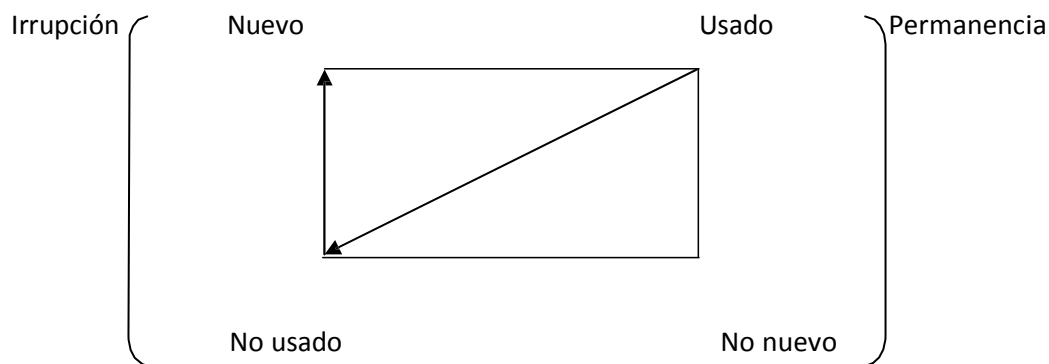
Lo cosmogónico cobra importancia en “Vocación de soledad” donde se indica: “En el agua y el fuego hallo el origen de mi canto. // No temo a la lengua de llama ardiente. //

(85). Estamos, pues, ante elementos purificadores que viabilizan una nueva captación de la realidad. Por esto la pureza no es evasión o abstracción, sino conocimiento conectivo con la diversidad vegetal y animal, tal acaece en “Naturaleza”: “No alcanzaré a ser puro mientras no crezca yerba de mis pies. Hasta no saber oscuramente, que en mí fluye el agua, crece el fuego, trashuman animales” (64). Resaltemos que para Abril la consumación de la pureza solo es viable mediante una interioridad, una corporización de lo natural.

Como sucederá en su siguiente libro publicado, *Descubrimiento del alba*, en *Difícil trabajo* asistimos a la configuración de un objeto sumamente valorizado: la amada. La mujer en estas páginas se define por isotopías míticas que la vinculan con la amada regenerativa de Oquendo de Amat, la niña de Westphalen o el divino Antonio moriano. Para Abril la mujer permite la unidad con los elementos, tal como se aprecia en “Paisaje del sueño”: “Tu cabellera hace nacer los astros y los jardines. // Tu cabellera es el reino vegetal. // La Luna nace de tu cabellera. // Yo veo los ríos sutiles fotografiados en tu cabellera” (80). Esto nos lleva a plantear que si en *Hollywood* la mujer era vital por el placer sexual que otorgaba, ahora lo es porque conduce hacia una experiencia trascendente que, como indica Concha Meléndez, significa el nacimiento del alba, tal cual se afirma en la prosa “Geometría”: “(...) el alba, tú al nacer, es la vida” (112).

Esta necesidad lo llevará a configurar un “País surrealista”, país del sueño, sin nombre. Y es que la novedad no se perfila ya en temas actuales o léxicos tecnológicos, sino en la creación de un nuevo mundo, en reconocer la necesidad de otro nacimiento, así “Diseño” apunta que “No se puede estar ya en el mundo. Está completamente usado el mundo” (78). La tierra se halla yerma, mejor dicho angostada, término que, tal cual indica

Ricardo Silva-Santisteban en su traducción de *The waste land*, expresa el cansancio del mundo. La saturación, el exceso del uso al que nos hemos visto condenados, hace comprensible esa necesidad de los vanguardistas por buscar nuevas formas que no sean humanas, tal como lo expresan los versos nerudianos de “Walking around”: “Sucede que me canso de mis pies y mis uñas / y mi pelo y mi sombra. / Sucede que me canso de ser hombre” (226). A pesar de lo señalado es importante determinar que la novedad (irrupción de la naturaleza y la amada) nunca es actualizada en *Difícil trabajo* sino que se halla virtualizada, por lo que su intensidad es átona a comparación de la tonicidad de lo usado (permanencia espacial del hospital, la ciudad, figuras de la enfermedad y muerte, etc.). Sin embargo la búsqueda y valoración del objeto configuran una tendencia que esquematizamos como sigue:



### 3.7. Un mundo psicofísico: lazos surrealistas

Mientras en *Hollywood* el sensualismo constituía una relación del yo con el mundo exterior, en *Difícil trabajo*, acorde con las propuestas surrealistas, se constituye la relación del yo con el mundo interior, con los paisajes internos, ubicados “debajo de la piel” (79),

verbigracia “País surrealista”. Esto permite atisbar los lazos abrileanos con la cosmovisión surrealista, puesto que para Breton:

(...) todos los esfuerzos técnicos del surrealismo, desde sus inicios hasta el presente momento, han consistido en multiplicar las vías de penetración de las capas más profundas del ámbito mental. Nosotros hemos procurado únicamente descubrir los medios de poner en la práctica aquella directriz de Rimbaud: «Digo que es necesario ser vidente, convertirse en vidente» (“Situación” 301).

Aboliéndose y despreciándose toda captación realista, la conciencia deja de ser la totalidad psíquica. Esto es notorio en la prosa abrileana a través de representaciones que develan la desintegración del sujeto, tales son los casos del sueño (“Todo viene a nosotros – la razón– cuando estamos durmiendo”), desdoblamientos (“Línea por línea y sin gravedad, sin densidad, sin volumen, heme puesto a mirar fuera de mí”) u olvidos del cuerpo (“Momento sobrenatural en que me olvido y me caigo a lo largo de mis brazos”; “Me olvido de la laringe y de una cantidad de menudos sucesos parecidos”). La desintegración involucra también la anulación de la antinomia acción-sueño, interno-externo: todo es pliegue y carnatura que aproxima ambos espacios semánticos, correlacionado la interioceptividad y la propioceptividad del sujeto. Continuando con la relación de Abril y el surrealismo encontramos en una de las conferencias de Breton la descripción de este proceso, ejemplificado por él en la pintura:

La pintura, liberada de la preocupación de reproducir básicamente formas del mundo exterior, utiliza ahora, a su vez, el único elemento exterior del que ningún arte puede prescindir, a saber, la representación interior, *la imagen presente en el espíritu*. La pintura confronta esta representación interior con la representación de las formas concretas del mundo real, busca (...) aprehender el objeto en su aspecto general, y, cuando lo ha conseguido, intenta aquella tarea suprema que es la tarea poética por antonomasia:



excluir (relativamente) el objeto exterior en cuanto tal, y considerar la naturaleza únicamente en su relación con el mundo interior de la conciencia (“Situación”, 281).

Para expresar la imagen interior, los surrealistas recurrían a métodos análogos a la teoría psicoanalítica, de hecho, muchos de ellos —Breton, Dalí, entre otros— entendían “su trabajo como una acción paralela al llamado «descubrimiento del inconsciente por el psicoanálisis»” (Sloterdijk, “Air/Condition” 128). Comparemos sino la clásica definición del surrealismo en el *Primer Manifiesto* con las explicaciones de Freud sobre la aparición del chiste: “Se siente más bien algo indefinible, que compararíamos, más que nada, a una ausencia, a una repentina desaparición de la tensión intelectual” (*El chiste* 150). La atención surrealista se debe a la acentuación freudiana de lo accidental e ilógico del inconsciente<sup>73</sup>, en aquello que no sabemos o está fuera del punto de mira de atención y que, aunque latente, emerge a la superficie para perturbarla, develando una verdad más profunda y trascendental<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Sin embargo Buck Muller especifica que para Freud “No sólo la imagen del sueño y su asociación, sino la *interpretación* de esta configuración de elementos, conectada con las experiencias conscientes del su jeto, eran necesarias para revelar una lógica latente al interior de lo absurdo manifiesto” (260).

<sup>74</sup> En este sentido Sloterdijk ha apuntado que “El entusiasmo de los surrealistas por el psicoanálisis se fundaba en su confusión del concepto freudiano de inconsciente con el de la metafísica romántica”. (“Air / Condition” 133). Señala además que la recepción surrealista concibió el psicoanálisis “no como un método terapéutico, sino como una estrategia de interpretación de signos y de manipulación del trasfondo” (133). Lo cierto es que se trató de una interacción problemática ya desde el desencuentro Freud-Breton, y que éste registró en “Entrevista con el profesor Freud”. Por su parte sobre las coincidencias entre ambos movimientos Hal Foster considera que “El surrealismo parece con frecuencia ilustrar nociones freudianas, pero también puede anticiparlas o ir en paralelo con ellas, elaborarlas o contradecirlas” (*Dioses prostéticos*, 262). Para Denis de Rougemont se trata de una influencia más directa, afirma así: “sabemos que los iniciadores del movimiento surrealista leyeron a Freud y lo veneraron; sabemos que, sin él, sus teorías y su lirismos hubiesen sido totalmente diferentes; sabemos que esos poetas no experimentaban ninguna necesidad y no tenían ninguna posibilidad de hablar de la libido en sus poemas; sabemos incluso que gracias a un error inicial sobre el alcance exacto de la doctrina de Freud (determinista-positivista) pudieron sacar los elementos de su lirismo (este último rasgo me parece capital para la analogía que propongo); y sabemos, finalmente, que fue suficiente con que algunos de los jefes de esa escuela leyesen a Freud: los discípulos se limitaron a la imitación retórica de sus maestros” (*El amor y Occidente* 105-106). Tras hacer un minucioso seguimiento de las preocupaciones surrealistas por la psiquiatría, el espiritismo y la hipnosis, Elizabeth Roudinesco

Como parangón a las teorías de Freud, los surrealistas proponían un mundo psicofísico donde las sensaciones del cuerpo propio se conecten con la realidad interna: no física, no fáctica, no racional pero sí sensible. La aspectualidad durativa de esta conexión define la identidad surrealista de *Difícil Trabajo*, pues:

Lo que, en rigor, califica la obra surrealista, cualquiera que pueda ser el aspecto que pueda presentar, es la intención y la voluntad de sustraerse al dominio del mundo físico (que manteniendo al hombre prisionero de las apariencias, durante tanto tiempo ha tiranizado el arte) para llegar al campo psicofísico total (Breton, “Continuidad” 10)

Al respecto, en la prosa “Vocación de soledad” Abril nos dice: “Yo trabajo mejor en la oscuridad. Cuando no distingo el mundo” (85). Cuando se refiere a “trabajar” está empleando una metáfora del hacer poético, en esta medida “Yo trabajo mejor” opera desde el saber y el poder. Estas modalidades solo son posibles en la oscuridad, es decir, lo oscuro acerca la poesía, haciendo que adquiera profundidad. Luego pasamos a la especificación de que la oscuridad es el momento en que el mundo es desconocido. El mundo iluminado es entonces lo conocido: una realidad superficial solo apreciada por la luz. Esto implica, como consecuencia, que la poesía se percibirá de un modo opuesto a las formas luminosas y externas. Abril hace aquí una inversión que nos lleva a plantear el siguiente esquema:

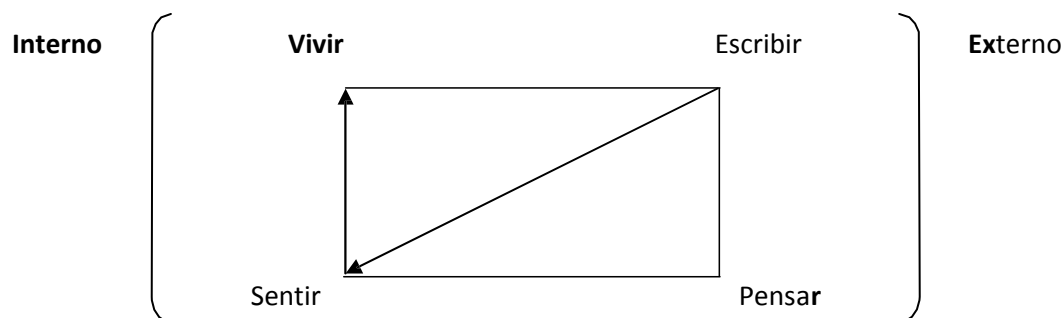
Oscuridad : Claridad :: Desconocido : Conocido :: Poesía : Realidad :: Interior : Exterior

Esto supone un ciclo de la praxis enunciativa abrileana: 1) focaliza los aspectos nocturnos del hombre; 2) trasladándolos a signos cognoscibles en aras de su claridad

---

puntualiza que en Francia “el surrealismo se encuentra al servicio del psicoanálisis porque acompaña la aventura del inconsciente freudiano del cual es la expresión no teórica, sino analógica” (*La batalla* 40).

(escritura) para, finalmente, 3) verterse en la realidad factual mediante la refracción. La poesía es lo más íntimo del hombre y el difícil trabajo del poeta es la escritura: hacer perceptibles las fuerzas internas. Esto se comprende mejor considerando el breve prefacio del libro: “Vivo, pienso y escribo. No todo escritor vive para pensar; la mayoría piensa para vivir. Como no soy un puritano ni un inhibido seminarista, amo, gozo y deliro. Demás está decir que sufro, si todo lo vital concurre en mi destino” (8). Analicemos esta secuencia en el siguiente cuadro:



Para Abril "vivir" es el primer nivel, el más profundo e intenso, tal lo expresó Vallejo en esta nota sobre *Difícil trabajo* fechada en 1936

¡El conjunto es tan vital, tan humano, tan poético! Una gran fuerza pulmonar circula por cada verso, una fuerza natural, sanguínea, desbordante del calor material de la vida. ¡Qué aire! ¡Qué amplitud! ¡Qué prepotencia! Tonifica y enciende, exalta y hace bien. Desborda en él la salud, encrespada y tranquila al mismo tiempo, de los aedas primitivos” (“Sobre Difícil trabajo” 469).

El segundo nivel corresponde al "pensar poético" que luego se convierte en escritura (tercer nivel), cercana a la realidad factual y sensible (cuarto nivel). Escribir es huella de lo vi-

tal que me hace sentir. Esto implica un desplazamiento del acento que los simbolistas (y modernistas en nuestro contexto) habían colocado en el artificio de la escritura, tecnificación que saturó de ideales de belleza, musicalidad y rimas (situación de la que incluso la misma vanguardia fue víctima y que como vimos generó en España el debate de la deshumanización del arte). Frente a esta posición erudita, Abril, en la línea vallejiana, reclamará que lo verdaderamente preeminente sea antes que nada la vida, de aquí que diga: “Una de las cosas de que estoy más seguro es de haber nacido” (*Hollywood*); “si uno es un hombre y no una cucaracha” (“Taquicardia”); “Es bueno siempre saber que se está vivo” (“Del sueño a la creación”); “Existo. Hay que existir. Exijo que existáis” (“Invitación a la vida”)<sup>75</sup>.

De esta manera resulta comprensible porque Xavier Abril resalta la importancia del cuerpo en su obra. Por ejemplo en el manifiesto "Estética del sentido en la crítica nueva" (1929) enfatiza la función de la garganta: "De lo que se trata en poesía -además del libido- es de la garganta. La facultad más fina -física en los poetas de hoy- es el instrumento laringe" (50). La garganta representa concreción, sensibilidad, colectividad, y es por lo tanto metonimia de la vitalidad.

---

<sup>75</sup> En carta a Concha Meléndez (02-12-1938), Abril recuerda la posición vital vallejiana: “La vida no se deja estafar”, esta es una frase que siempre repetía César Vallejo, a propósito de esos artistas que creen se puede escamotear lo más precioso de la vida, la íntima verdad de los sucesos y de los sentimientos humanos. Él estuvo siempre en contra de esa absurda teoría de la deshumanización del arte que tantos estragos ha producido entre la gente de América, desprovista del sentido de la autocrítica” (245)

La vida corresponde a una euforia intensiva y a una apertura extensiva utópica. No solo es tónica sino que despliega una percepción profunda de la realidad y también del sujeto. Frente a la vida interna, la escritura (lo externo) presenta una intensidad débil, y una extensión restringida, regida por la resolución. Con esto Abril nos propone una nueva concepción de escritura caracterizada por:

Decadencia de la poesía académica (selección) y ascendencia de una poesía vital, salvaje, angustiada (mezcla).

Afectividad centrada en ritmos de alta tonicidad, regidos por la sumación: taquicardia, *surmenage*, locura, pero que en su construcción escrita se rigen por la resolución, difícil trabajo que supone un modo actualizado: saber-hacer y poder-hacer poéticos (Fontanille-Zilberberg, 113). Este sujeto ya no es solo lingüístico sino, ante todo, sensible.

Énfasis de los valores de absoluto (la apertura y lo mundano-corpóreo) donde lo abierto es libre y lo mezclado, completo (Fontanille, Zilberberg, 53).

Tendencia al asombro y novedad que “conllevan un valor de irrupción” frente a la acostumbrada tranquilidad y al prosaísmo literario, constituidos más bien por un valor de permanencia (Fontanille-Zilberberg, 119).

Se advierte en este aspecto otro punto de comparación con el surrealismo. Rehuir los límites de lo cotidiano y lógico era imperante para los surrealistas: “Huir en la medida de lo posible de ese tipo humano al que todos nos parecemos. Librarse, para mí, por poco que sea de la norma psicológica, equivale a inventar nuevas maneras de sentir” (Bretón, “La

confesión”, 12). Sin embargo, esto no implicaba la evasión de la realidad: si bien el desprecio al público y el odio a la burguesía-capitalista se expresó en más de una ocasión<sup>76</sup>, cada vez más disidentemente, también es cierto que su proyecto aspiraba a una regeneración de la humanidad, a una nueva cognición donde las jerarquías eruditas o literarias fueran eliminadas. Bajo la consigna de superar la exclusividad de la literatura y el privilegio a la razón, debe entenderse el interés surrealista por el psicoanálisis ya que las operaciones mentales del inconsciente les demostraban que todos los hombres poseían en su interior una energía creativa, poética. Privilegiaban así la participación que gobierna los valores de universo<sup>77</sup> (Fontanille, Zilberberg 50), por lo cual:

Si cierto es que en momento alguno hemos dejado de afirmar, en concordancia con Lautreamont, que *la poesía debe ser obra de todos*, es decir, que *la poesía debe ser hecha por todos*, si este aforismo es el que quisiéramos grabar entre todos en el frontis del edificio surrealista, no hay siquiera que decir que ello comporta para nosotros, como indispensable contrapartida, que *la poesía debe ser comprendida por todos* (Bretón “Situación”, 284).

### 3.8.Comparación entre *Difícil trabajo* y *El autómata*

Entre *Difícil trabajo* y *El autómata* no solo encontramos diferencias sino también semejanzas. Para nosotros estamos ante un sentimiento mortuorio que presenta diversas gradualidades entre uno y otro texto, siendo la profundización de *El autómata* mayor en

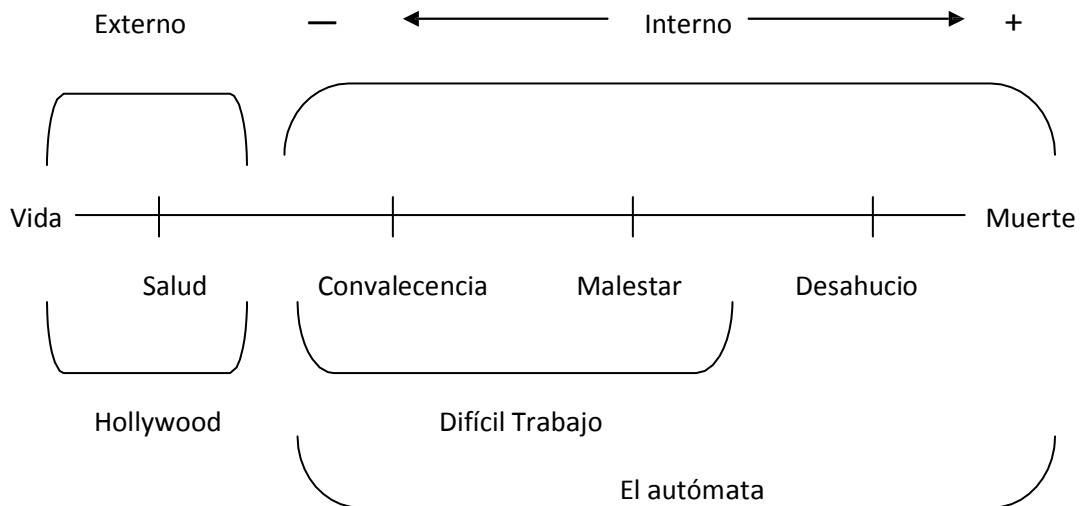
---

<sup>76</sup> Tales como admiración a criminales, el espiritismo, la locura o revueltas públicas recordadas por Vallejo y Carpentier en diversos reportajes. Al respecto Sloterdijk apunta: “Tales intervenciones poseen valor combativo en tanto ilustraciones anti-provincianas y anti-cultural-narcisistas. No en vano los surrealistas, en la fase temprana de su embate agresivo, desarrollaron el arte de escandalizar al burgués como una forma de acción *sui generis*, por una parte porque esto ayudó a los innovadores a distinguir *ingroup* de *outgroup*, por otra, porque la protesta de la opinión pública podía considerarse como signo de éxito en la descomposición del sistema tradicional. Quien escandaliza a los ciudadanos hace profesión de iconoclastia progresiva” (“Air / Condition” 126).

<sup>77</sup> Sobre los valores de universo Vid. Fontanille, Jacques y Zilberberg, Claude. *Tensión y significación*. 53.

comparación a la realizada en el segundo libro editado por Abril. Sin embargo debemos considerar a *Difícil trabajo* como el laboratorio de la posterior obra abrileana. Así, los elementos recurrentes en este volumen serán luego desarrollados en *Descubrimiento del alba*, advirtiéndose incluso líneas que volverán a copiarse en este su tercer libro, tal el caso del verso “De tu sueño al mío solo hay olvido” o la prosa “Retorno a lo perdido”. En cuanto a *El autómata*, *Difícil trabajo* presenta el antecedente de isotopías, tales como espacio opresor (puertas cerradas de los hospitales), paisaje interior (como en “Nombre de algo desconocido” y “Recuerdo de animales”) y apego al socialismo (en “Hogar de la revolución”).

Considerando la focalización de la enfermedad en ambos textos la salud se encuentra virtualizada, pero la diferencia se advierte al considerar que el sujeto de *Difícil trabajo*, como en “Taquicardia”, se halla convaleciente, estado desde el cual enuncia: si bien aún se encuentra en el hospital ya no está totalmente enfermo. Ahora, para nosotros estos grados de enfermedad se recrudecen en *El autómata*, obteniendo un ritmo más eufórico, por lo cual la consecuencia final será la muerte del sujeto, Sergio (privación absoluta de vida). Por ello consideramos que en *El autómata* el cuerpo experimenta mayor dolor y desgaste. Asimismo hay gradualidades en la expresión de la interioridad. En *Difícil trabajo* hay un dominio más racional de la representación de los paisajes interiores frente a *El autómata*, donde, si bien no llegamos a niveles del automatismo o flujo de la conciencia, estamos ante un estado más gaseoso, mayor enumeración caótica, donde los límites de la conciencia son desintegrados, pero siempre manteniendo un control del narrador. Resumimos nuestra disertación en este esquema:

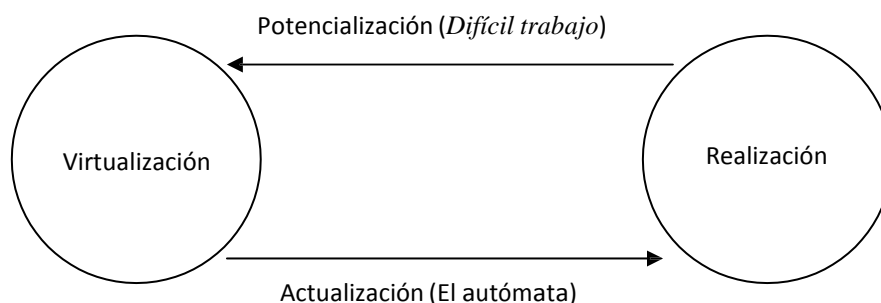


La principal diferencia que encontramos se precisa en la naturaleza del objeto de valor. En *Difícil trabajo* como hemos mencionado se advierte un deseo de trascendencia que se expresa en cosmogonías de los elementos (“En el agua y el fuego hallo el origen de mi canto”) e idealizaciones de la amada, no obstante ninguna salvación llegará a consumarse, estamos así ante una potencialización de la vitalidad, pues el sujeto si bien ya no quiere estar en este mundo viejo y usado, permanece en el mismo espacio, bajo el mismo malestar, alejado de toda salida, encadenado a lo abyecto. Es el libro de la cerrazón.

Caso contrario, en *El autómata* entramos en un proceso que despliega una serie de estrategias por parte del narrador —semejantes al carácter programático de los manifiestos, bien desde una ideología socialista o tendencias surrealistas— que buscan la obtención del objeto de valor: estamos, por lo tanto, ante una actualización donde el sujeto posee modalidades de querer, saber y poder que le permitirán acercarse a la plenitud de la



realización. A fin de esclarecer nuestro análisis comparativo presentamos el siguiente gráfico:



#### 4. Breve balance de la obra abrileana

A partir del estudio de Concha Meléndez entendemos la obra de Abril, entre 1923 y 1937, como un camino hacia el alba. En este trayecto *Hollywood* es el *mediodía*, el trascurso experiencial en la exterioridad; *Difícil trabajo*, *la noche*: la oscuridad del viaje interior, la confusión, y finalmente *Descubrimiento del alba* será el nacimiento del *día*. Se trata de un hecho que se refleja además en la evolución de una originalidad poética, de aquí que se diga en el último libro mencionado: “no creo en recetas preceptivas”, pues atrás han quedado los ismos vanguardistas y la escritura al servicio de la política (que tuviera su cima en *Declaración de nuestros días*). En este sentido Núñez observaba que *Descubrimiento del alba* era más original en su estructuración poética en comparación al estridentismo de *Hollywood* y el surrealismo de *Difícil Trabajo*. Por esto consideraba que en la obra de Abril “Su alejamiento de las experiencias europeas redundaba en la adquisición de propias y orgánicas voces” (“Escorzo” 76).

Ahora, quisiéramos considerar que mientras para 1937 el autor nos presenta un alba humana, en *La rosa escrita* mostrará un alba mística, etérea, casi abstracta. Atendiendo al

cambio del poema en prosa por la lírica diremos que Abril cambia por completo la influencia de Baudelaire o Rimbaud por el ideal mallarmeano de la poesía, verbigracia su poema inédito “Al cisne”<sup>78</sup>. En esta línea, Raúl María Pereira nos ofrecía en 1939 una breve clasificación de la poesía de Abril, detectando “un absoluto barroquismo” en el periodo de los poemas dedicados a la rosa y que expresan “una poesía alejada de la trascendencia humana de ‘Difícil Trabajo’ y de aquellos poemas como ‘Asesinado en el alba’ que publicara en el ‘Descubrimiento del alba’” (69). Para Oscar Coello *La rosa escrita* significa una vuelta al orden luego de la aventura juvenil, por ello en sucesivas ocasiones Abril juzgará duramente al vanguardismo, sirvan como ejemplo sus prólogos en *Breve antología de la poesía hispanoamericana* y en el libro de Gustavo Valcárcel, *Confín del tiempo y de la rosa* (1948).

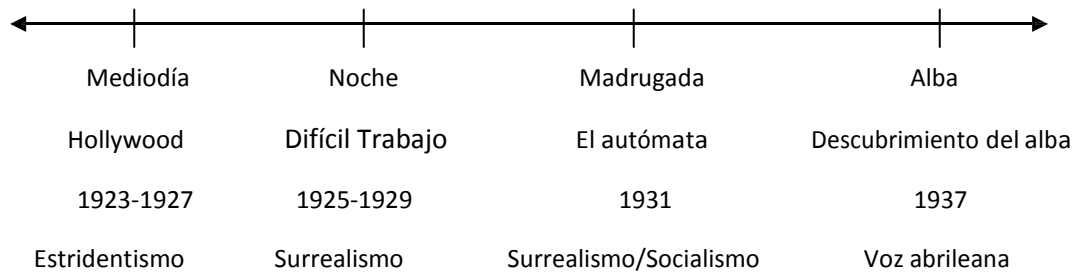
Lo cierto es que *Descubrimiento del alba* resulta ser la culminación de una etapa: en ella reaparecen el sueño, la amada mítica, la fauna y natura e incluso la preocupación social (léase “Sentimiento del hombre y del surco”) así como la convicción de la poesía como ventofilia, esto es, como una tendencia hacia las profundidades humanas, atendamos sino al inicio de su prefacio: “La poesía es una dificultad que se vence a fuerza de perforarse el hueso íntimo, de quemarse diariamente la sangre, incluso de perderse uno mismo más allá de toda intención y todo límite” (2). Recordando la dedicatoria de Oquendo de Amat a Eguren, diremos que alcanzar el alba es lograr la claridad más prístina, la sencillez más transparente con el fin de acercarse al hombre, de conocerlo despojado de catafalcos, óbices

---

<sup>78</sup> Esta diferencia la tomamos prestada de Cortázar. En su temprano ensayo “Rimbaud” (1941), el escritor argentino oponía la vitalidad rimbaudiana al ideal abstracto de Mallarmé (6)

o trebejos, en su demasiada humanidad, por ello: “Así la Poesía nos desnuda a los hombres” (3).

De esta manera, consideramos que *El autómata* es pliegue entre el sufrimiento de *Difícil trabajo* y la esperanza de *Descubrimiento del alba*, por lo cual, siguiendo nuestra cronología, diremos que representa la *madrugada*, el momento en que los límites entre oscuridad y claridad se diluyen. A nivel de gradualidades, el alba plena del poemario de 1937 se halla actualizada en la novela poética de 1931, en estado germinal. Asimismo destaquemos cómo en *El autómata* la ósmosis entre estética vanguardista e ideología socialista resulta equilibrada, diferente ya del tono purista-clásico que a partir de *Descubrimiento del alba* caracterizará la producción abrileana. Graficamos lo expuesto de la siguiente manera:



### Capítulo 3

#### El estilo mortuorio: exceso y permanencia de la muerte

En todas las ciudades de la tierra los seres sufren y se arrastran curvados por la explotación. Viven en una miseria de subsuelo.

Xavier Abril

Zilberberg ha dicho que “Los regímenes afectivos son, pues, la razón de los estilos, no su razón de ser, sino lo que debería llamarse la razón de su actuar” (“El afecto” 80). Esto nos lleva a cavilar en la afectividad y sus formas en cada uno de los estilos que integran *El autómata*. Tras estipular que estamos ante dos estilos (que grosso modo llamaremos “mortuorio” y “vital”) proponemos la caracterización afecto-forma de cada uno y su desplazamiento, que finalmente determinará qué estilo ha de predominar. Para nosotros el estilo inicial, mortuorio, es sustituido por un estilo vital, configurando el ciclo germinal de la novela.

Ahora, en este capítulo nos interesa detenernos en la construcción del estilo mortuorio. Hablamos de lo mortuorio debido a las isotopías de muerte, oscuridad, cerrazón que ululan en esta novela poemática. Partimos de lo que Theodor Adorno, en *Teoría estética*, llamó “el ideal de lo negro” (60): tras definirlo como una tendencia de la literatura última, el teórico alemán señala que la “negritud” es una forma de expresar la tragedia del hombre actual, violenta y crudamente.

## 1. Definiciones del estilo mortuario: programa, autómata, parangón y serie

Para nosotros este estilo representa formalmente al régimen del programa. La programación ha sido estudiada por Eric Landowski en *Interacciones arriesgadas*: se trata de un universo seguro “pero tendiente, a fuerza de redundancia, al vaciamiento del sentido y a la disolución en la insignificancia” (88). La seguridad y regularidad en el mundo programado de *El autómata* es la persistencia durativa de la muerte, oscuridad y enfermedad. Asimismo, como veremos, la programación comprende un sistema social coercitivo, donde los hombres son despojados de actos voluntarios y conscientes, convirtiéndose en hombres-cosa (Sábato, *Hombres* 64). Para entender la significación social del programa atendamos a esta cita:

La programación preside, en primer lugar, las actividades de tipo tecnológico, referentes a nuestras relaciones con las cosas. Pero puede sostener también un modo de organización social y política, de tipo tecnocrático, en lo que concierne a las relaciones entre las personas. Mientras mejor se logra conjugar estos dos aspectos que bien pueden ir en pareja, más cerca se está de un régimen perfectamente seguro, sin accidentes ni desviaciones de ningún tipo. Su alianza culmina en la organización de sociedades totalitarias, de tipo burocrático, especies de máquinas humanas al servicio de la máquina de producción. Como en la película de Fritz Lang, *Metrópolis*, las cosas se someten estrictamente a su modo de empleo y las personas se hallan reducidas a una sola y única función: servir a Moloch, figura emblemática del complejo tecnológico-económico. Llegado a su punto de perfección, el aparato así concebido aliena de modo tan radical a los hombres, los reduce tan perfectamente al estatuto de ejecutantes programados en función de las necesidades de la máquina (Landowski, *Interacciones* 30)

En esta medida un ejemplo de programación sería el servicio militar, según lo indicado por Hillel Schwartz en *La cultura de la copia*:

Entre estrategia y táctica se encuentra la instrucción militar, que desplaza a los hombres como autómatas desde los desfiles hasta los campos de muerte

(...) Subdivididos en pelotones, los soldados holandeses, suecos, ingleses, franceses, suizos y alemanes aprendieron a desplazarse con exactitud y presteza al escuchar la orden de mando. Se convirtieron en mecanismos de relojería dirigidos por sargentos (...) La instrucción amaestraba: alineaba los cuerpos de muchos convirtiéndolos en uno solo (267)

El programa está integrado por autómatas, por sujetos que han perdido la competencia de hombres. Son ellos quienes lo estructuran y sostienen, tal cual los obreros subterráneos a la ciudad de *Metrópolis*. Atendamos ahora a los juicios de Jacques Fontanille, en *Semiótica del discurso*, acerca del autómata. Tras considerarlo un “actante unimodalizado” —provisto de una única modalidad—, lo define como “(...) una máquina eficazmente programada para una sola tarea” (150). En este sentido Sergio únicamente puede sufrir la enfermedad y el padre solo puede aceptar lo acostumbrado del programa; no hay otros horizontes modales para ellos.

El programa acentúa el rol o permanencia identitaria. Por esto el mejor ejemplar que define el valor del régimen programático es el autómata. Esta figura debe entenderse desde el “paragón”, selección de lo más representativo de un comportamiento (en este caso, carecer de voluntad). Cuando la categoría “autómata” se disemina pasamos a la “serie”, una red de rasgos comunes. Sin embargo es necesario precisar que hay tipos de autómatas Sergio es el paragón por excelencia, lo mejor de lo peor, mientras que los demás autómatas se encuentran en un nivel menos degradante. A pesar de ello, aclaremos, se pueden advertir rasgos comunes entre Sergio y su padre, entre Sergio y los residentes (los autómatas se parecen entre sí a nivel ideológico): son seres degradados, solo obedecen y carecen de vida plena. Explicamos lo dicho a través del siguiente cuadro:

	Extensión	
	Concentrada	Difusa
Intensidad fuerte	Parangón Autómata el mejor ejemplar de lo peor	Serie Rasgos comunes entre los autómatas

En ambos casos la intensidad es fuerte pues los autómatas son afectados por la degradación y enfermedad (lógica pasional tónica). La extensión concentrada del “parangón” se debe a que estamos ante un elemento seleccionado de un todo mayor: el autómata simboliza al programa. Por su parte, la extensión difusa de la “serie” comprende un conjunto automatizado y emparentado por descripciones grotescas, confusiones de identidad (no saben cómo se llaman) y carencias (de voz, voluntad, vida, etc.). El modelo de autómata paradójicamente puede integrar una serie que consiste en rasgos de lo mediocre y degradado. En el discurso abrileano estos rasgos se diseminan también a nivel de campo cultural, hablamos entonces de una cultura autómata. En este sentido deben entenderse sus críticas a la intelectualidad peruana. Como hiciera Huidobro en sus declaraciones a Emar sobre el Santiago de 1925, Abril en sus cartas a Westphalen (1931) empleará un tono beligerante que destacará la mediocridad intelectual limeña. Rafael Ramírez tergiversa el sentido de esta correspondencia y considera a los comentarios de Abril raciales y despectivos sobre lo andino (263), sin embargo el poeta expresó su incomodidad ante un sistema oficial de relaciones sociales que perjudicaba a la creación, agentes y autoridades como revistas o catedráticos que delimitaban el canon poético, por esto en 1937 escribió a Concha Meléndez:

"En el Perú nadie se interesa por la Poesía (...) Esta es la verdad de la realidad literaria que vivo: la más pobre de América la ofrece el Perú" (243).

## **2. Organicidad y forma del estilo mortuorio en la narrativa vanguardista peruana**

Entre fines del XIX y comienzos del XX el mundo es entendido desde los vicios o lo monstruoso: en *Metrópolis*, Moloch devora a sus propios hijos; en sus *Cantos*, Pound ve al capitalismo como una bestia de mil piernas: la usura; para Sousândrade el trayecto de Guesa en Wall Street será un infierno dantesco. Esto va configurando una identidad en las expresiones artísticas de la época: retratar la fealdad del mundo.

### **2.1. Gradualidades entre modernismo y vanguardia.**

En América Latina este malestar venía gestándose desde el siglo XIX debido a la imposición del materialismo económico, especialmente en Argentina. En este país la planificación burguesa diseñaba el programa y la técnica, legitimando su autoridad mediante ficciones orientadoras que tonificaban la modernización<sup>79</sup>, el mismo que comenzaba a percibirse como vitando, tal como sostiene José Manuel Estrada en "Problemas argentinos":

Entretanto, es doloroso observar el influjo exclusivo que ejercen las máximas más bajas y duras del materialismo económico. El condensa todos los errores y prepara todas las tempestades. Se revela en este síntoma: la preferencia dada sobre todas las ventajas y conveniencias de la vida social y privada, a la adquisición y aumento de la riqueza (...) Una forma *sui generis* de igualitarismo aparece bajo su influencia: la aspiración universal de todos

---

<sup>79</sup> Cfr. SHUMWAY, Nicolás. *The invention of Argentina*. Berkeley: University of California Press, 1993. 11.



los hombres a disfrutar de todos los placeres, a compartir los mismos solaces, a ufanarse del mismo boato y de las mismas ostentaciones (450-451)

Este igualitarismo *sui generis* al que se refiere Estrada, encubre, para nosotros, un proceso de masificación, de tal que la igualdad ya no sea un derecho sino un deber del programa: con la homogeneidad y uniformidad como premisas se anulan las diferencias, los anacronismos. De esta manera el modelo del autómatas irá imponiéndose gracias a la atracción de valores mercantilistas: el ciudadano ejemplar prefería ser parte del “gran banquete” a un poeta marginal, tal la lógica de lo que Darío llamó el “imperio de la Medianía”<sup>80</sup>. Rama resume esta acentuación del progreso como sigue: “El público que proporcionaba la democratización era materialista e incomprensivo del arte, por lo cual éste debía eludir los escollos y navegar solo hacia el futuro” (Rama, *Las máscaras* 140).

El establecimiento del materialismo económico “significaba [la] falta de público para el arte” (Rama, *Las máscaras* 130), por lo cual los modernistas fueron parte de una minoría, si bien selecta, dependiente de los grupos de poder. Las exigencias del programa se tornaron insoslayables y los escritores se vieron obligados a negociar, verbigracia el recurso económico del periodismo. Se trató entonces de una interacción ambigua entre rechazo y deseo por poseer aquello de lo que carecían: el oro burgués (Rama, *Las máscaras* 145). En este punto reside una diferencia intencional con la vanguardia: mientras los primeros tienden a la negociación por sobrevivencia, los otros, al menos discursivamente,

---

<sup>80</sup> Los padres del modernismo no fueron ajenos a esta problemática. En 1881 Martí denunció el exceso del programa burgués, considerando que los miembros de este régimen —ejemplificado por Norteamérica—, solo se interesaban por “el ansía de posesión de una fortuna”, por lo cual “aquella gran tierra está vacía de espíritu” (“Coney Island” 36). Ya para 1882 se lamentaba de los ruines tiempos “en que no priva más arte que el de llenar bien los graneros de la casa, y sentarse en silla de oro, y vivir en dorado” (“Poema del Niágara” 206)

expresaron un rechazo radical de la sociedad burguesa (la cultura, el arte, la democracia, etc.).

A pesar de este contraste la prolongación crítica es innegable. Por ejemplo, en relación a la intencionalidad abrileana que configura a la burguesía-capitalista como clase criminal, tenemos la siguiente reflexión dariniana: “el capital cuyas monedas, si se rompiesen (...) derramarían sangre humana” (*Los raros* 266). Igualmente, la crónica “Coney Island” de Martí, al retratar la fragmentada y desordenada urbe norteamericana (Ramos 183), se vincula al rechazo abrileano de la ciudad mortuoria, tanto en *Difícil trabajo* y *El autómata*. Asimismo, como ocurre en la novela del peruano, la ciudad en “Coney Island” propaga excesivamente lo abyecto. De esta manera, en la crítica a la “masa” que se desparrama (la “serie” que extiende lo indeseable), Martí pronostica en 1881 el automatismo venidero de 1930, por esto: “En esta crónica fundamental es evidente el terror Martiniano ante la ‘variedad cegadora’ que genera la multiplicación desatada de los átomos en la masa” (Ramos 191).

Esta extensividad del programa confirma la continuidad de lo mortuorio entre uno y otro estilo: lo que inició durante la época del modernismo aumentó en la década del 20 y aún ahora, ya en un nivel garrafal. No olvidemos que durante los años del modernismo se definió la instalación del capitalismo en América Latina (Pérus 47), por lo que, años luego, serán los vanguardistas quienes experimenten sus excesos. Por esto ambos estilos son graduales: su forma es distinta (métrica, mimesis, etc.) pero su fuente afectiva mantendrá el mismo blanco (la burguesía-capitalista).

Otro factor que determinó la gradualidad fue el contexto de entreguerras, que definiera la nueva cognición vanguardista. Según el prefacio de *Memorias sentimentales de Juan Miramar* (1924) este periodo se caracterizó por el belicismo (“clarinazos caóticos de la guerra”, “hora de sangre”) y la confusión (“época desbarajustada”, “propagación orgánica de todas las convulsiones sociales”). Estos fenómenos sociales, dado su impacto emocional, suscitaron una nueva tecnificación literaria: el “estilo telegráfico y la metáfora punzocortante” (Andrade, *Memorias* 11) o el “desvarismo”, “polifonía poética”, “orden subconciente”, “rapidez sintética”, tal como destacó Mario de Andrade en sus manifiestos “Prefacio Interesantísimo” y “La esclava que no es Isaura”.

Igualmente debe considerarse la constitución de una afectividad trágica. Entendemos por tragedia, desde Williams, no solo un restrictivo género literario sino una experiencia cultural o sentimiento de la ruptura del orden, que focaliza la muerte, el sufrimiento y relaciones entre el hombre y fuerzas antagónicas (*Modern Tragedy* 33-34). En esta medida, el adversario (burgués-capitalista), entre uno y otro siglo, incrementó su poder desequilibrando el mundo: el programa fue perfeccionándose, los valores abyectables se legitimaron, la técnica avanzó, pero la vitalidad fue mermada. Así, para 1896, en su ensayo sobre Ibsen, Darío describió la sociedad materialista de la época, que abarcaba un amplio conjunto, tal como sigue:

“Autoridad, constitución social, convenciones, de los hombres engañados o perversos, religiones amoldadas a usos viciados, injusticias de la ley y leyes de la injusticia (...) engaños sociales (...) fariseos de la cosa pública (...) jueces de la falsa justicia, los sacerdotes de los falsos sacerdocios (...) explotación de la miseria (...) la imbecil canalla apedreadora de profetas y adoradora de abominables becerros (...) el comercio infame, la política fangosa y el pensamiento prostituido” (*Los raros* 266-267)

Cuarenta y seis años después, en *Persuasión de los días* (1942), Girondo prosigue desmitificando la cultura burguesa-capitalista. En “Vuelo sin orillas” representa a la ciudad mediante metáforas orientacionales inferiores: “Abajo: en la *penumbra* / las *amargas* cornisas, / las calles *desoladas*, / los faroles *sonámbulos*, / las *muertas* chimeneas, / los rumores *cansados*” (269, nuestra cursiva), o como fuente permanente de fetidez y muerte desde tiempos pasados:

Este olor homicida,  
rastrero,  
ineludible,  
brota de otras raíces,  
arranca de otras fuentes.

A través de años muertos,  
de atardeceres rancios,  
de sepulcros gaseosos,  
de cauces subterráneos,  
se ha ido aglutinando con los jugos pestíferos,  
los detritus hediondos,  
las corrosivas vísceras,  
la esquirilas podridas que dejaron el crimen,  
la idiotez purulenta,  
la iniquidad sin sexo,  
el gangrenoso engaño (273)

## **2.2. Configuración de una tendencia estilística en Varallanos, Vallejo, Hidalgo y**

### **Adán**

Cotejo de esta problemática se aprecia en un corpus de la narrativa vanguardista peruana: César Vallejo (*Escalas*), Alberto Hidalgo (*Los sapos y otras personas*), Varallanos (“La muerte de los 21 años”), Martín Adán (*La casa de cartón* y “Trance de poder”) y Xavier Abril (*El autómatas*). A fin de comprender la configuración (y reiteración) del estilo mortuorio en cada uno de ellos recurrimos a una cita de Jakobson:

the multiform symbolism of a poetic oeuvre we find certain constant organizing, cementing elements which are the vehicle of unity in the multiplicity of the poet's work (...). These elements introduce the totality of a poet's individual mythology into a variegated tangle of often divergent and unrelated poetics motifs ("The Statue" 318)<sup>81</sup>

Proponemos entonces que el estilo mortuorio permite hablar de una coherencia u organización textual de la narrativa vanguardista peruana: esta tendencia se constituye mediante una mitología discursiva donde priman palabras como "muerte", "oscuridad", "cerrazón", "locura", "caos", "lo profano", "corrupción", etc., y que tienen, todas ellas, un valor abyectable.

En otros países escenas humorísticas, absurdas, amorosas, sí las hay. Cítense sino el aire lúdico de Julio Garmendia en *La tienda de muñecos*, las escenas desternillantes de Juan Emar en *Diez*, el humor de Huidobro con sus *Cuentos en miniatura* y *Tres inmensas novelas* (en colaboración con Hans Arp), el absurdo de Pablo Palacio y el humor popular de Mario de Andrade en *Macunaima* y Oswald de Andrade en *Memorias sentimentales de Juan Miramar*, sin olvidar el ciclo sensual/onírico/cosmopolita<sup>82</sup> de la novelística de los "Contemporáneos": *Margarita de niebla cerrada* de Jaime Torres Bodet, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia y *Novela como nube* de Gilberto Owen<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> "En el simbolismo multiforme de una obra poética encontramos cierta constante que organiza, aglutina elementos que son el vehículo de la unidad en la multiplicidad del trabajo poético (...). Estos elementos introducen la totalidad mitológica de la individualidad poética dentro de una variada maraña de frecuentes divergencias e irrealizados motivos poéticos" (Nuestra traducción).

<sup>82</sup> Y también proustiano, en tanto estas novelas son hipertextos de *A la sombra de las muchachas en flor*. Cfr. Sheridan *Los contemporáneos ayer* 308; Phillips-López, Dolores "Continuidad de los géneros" 186.

<sup>83</sup> En México y Perú la narrativa vanguardista no fue continuada. Debido a las urgencias nacionales dicha tendencia fue descartada mediante debates que más tenían de políticos que literarios. La catalogación de la nueva novela impuesta en México en los treinta serviría bien para saber cuál de los estilos predominó finalmente: la literatura viril (Sheridan, *Monólogos* 7), la de los Tipos Duros (Domínguez Michael "Miserias

Por supuesto, toda generalización pecaría de ignorante, y podría rebatírse nos sacando bajo la manga textos como “El beso de Evans”, muchas de las estampas de la misma *Casa de cartón*, o cuentos hidalguianos como “El hombre cubista” o “El plagiario”. Sin embargo consideramos que el estilo mortuorio (o negro) es una afectividad formal recurrente de nuestra narrativa vanguardista, que expresa una valorización negativa del mundo, una acentuación de su tragedia y terribilidad.

### 2.2.1. Vitalidad truncada e inanidad en “La muerte de los 21 años”

En este cuento<sup>84</sup>, Lucho, narrador en primera persona, nos informa sobre la “tenue recordación” de sus anterioridades. Luego, se introduce un narrador omnisciente que comienza a registrar su pasado: “Torció su memoria hacia las escaleras de meses que tenía delante, pasó los años” (5). En tal recuento, los lexemas iniciales, “cabeza” y “pensamiento”, nos plantean la introspección a la que se somete el personaje: un análisis de lo vivido frente al porvenir y que concluye con el descubrimiento de la vida insignificante que ha llevado y aún le espera. Sin embargo, es necesario precisar las gradientes: para Lucho el pasado no es aleccionador, tampoco amenazante ni nocivo para su vida, por esto lo mortuorio se acentúa solo en el futuro: en la adultez.

---

de la escritura mandarina”). Usando el mismo recurso de Salinas para oponer una “superficialidad y evasión estética” modernista frente al “pensamiento analítico y preocupación social” de la generación del 98 (Salinas 24-26), ahora los vanguardistas quedaban afincados a una literatura no viril o aniñada frente a las exigencias del *engagement*. Caso paradigmático resulta Vallejo: no dudamos que su adhesión al pie del Kremlin motivó el cambio de *Escalas*. El mismo autor que sentenciara que quitar una palabra del texto era matarlo, ahora trastocaba la experimentación técnica realizada en 1922 por una forma realista, que hiciera digerible, comprensible aquel vértigo verbal. Esto se debió a la nueva agenda social-nacional que comenzaba a diseñarse y que definió el desprecio hacia la narrativa vanguardista (Verani, “La casa de cartón”, 1077)

<sup>84</sup> Publicado en la revista *Jarana* (1927); luego se tradujo al inglés en *Transition* N° 18 (1929) por intermedio de Xavier Abril.

Como en el verso westphaliano “es el tiempo y no tiene tiempo”, para Varallanos el tiempo es apremiante. La frase “Cuidado. El reloj está dándose cuerda” especifica que las horas consumen al hombre y actúan a pesar de su voluntad por detenerlas. En otro momento se acota “La tarde fumaba un cigarrillo hecho de minutos” (8)<sup>85</sup>. A esto se debe que el tiempo vencido sea una isotopía del cuento: la llegada de la mayoría de edad implica que Lucho asesine sus años pasados. Es decir, el tiempo de la vitalidad concluye al crecer. Por ejemplo, cuando Lucho tiene catorce años se inician comentarios como “YA ESTAS GRANDE” (6), donde “grande” es un término que mide el tiempo de la utilidad: a determinada edad, el sujeto ya mayor, deberá trabajar. Se trata de una advertencia que de no cumplirse se convertirá en reproche. La exigencia del ciudadano respetable llega al compás del crecimiento.

Por esto la proximidad de ser mayor de edad lo acerca a lo rechazable, tal cual la frialdad: “Hoy cumplía toda su minoría de edad y había en toda su vaciedad civilizada, en hilachas incoloras y rezagadas: FRIO” (9). De acuerdo al DRAE<sup>86</sup> “frío” en su primera acepción es una temperatura desequilibrada: “inferior a la ordinaria del ambiente”; asimismo el párrafo de Varallanos puede además leerse como variante de la expresión “quedarse frío”: “quedarse asustado o aturdido por algún suceso o desengaño inesperados”. De la cita resáltense también las referencias negativas: vaciedad (“simpleza”), incoloro (“carente de color”), hilacha (“porción insignificante de algo”), rezagado (“quedado

---

<sup>85</sup> Esta imagen enfatiza también la falta o ausencia de algo: el tiempo fuma, pero Lucho, luego de matar sus 21 años, no tiene cigarrillos. El tiempo es poseedor; Lucho, un carente.

<sup>86</sup> La mayoría de las acepciones de “frío” son negativas: se opone a los colores vivos, llamativos, siendo un color “que produce efectos sedantes”; es carencia de goce ya que se refiere a un sujeto “indiferente al placer sexual”; la afectividad es mínima pues involucra “indiferencia”, “desapego”; también se entiende como desagradable o sin imaginación (“Sin gracia, espíritu ni agudeza”). Cfr. [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=fr%EDo](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=fr%EDo).

atrás”). Todas ellas afines a la consideración de lo que ha sido su vida hasta la fecha, una nadería: “Pero no había hecho nada, no había sido sino un anónimo, un pobrecito joven estudiante que ganaba unas libras en la oficina y se levantaba a las 7 a.m. Era como aquél, como tantos otros, preso en el Perú. Los domingos; matinée...” (9). Se concluye que el ciudadano promedio está estructurado por lo inútil. La inanidad surge del exceso de deberes y obligaciones, generándose una falta de sentido. Pero si tal balance se realiza a vísperas de cumplir los 21, se infiere que una vez dentro del mundo de los mayores no habrá sino una recrudescencia de lo mortuario: lo frío será ya gélido.

El narrador focaliza el imaginario de Lucho como parte de la introspección señalada. Considerando la metáfora ontológica “la cabeza es un recipiente” observamos que en la cabeza del protagonista se ha vertido un discurso ideológico que busca imponer su hegemonía a partir de diversas disciplinas como la escuela o la familia, discurso de la ciudadanía ejemplar y, por lo tanto, del progreso y la moral. Por esto se dice que “almacenaba” los tópicos culturales peruanos, los clichés chauvinistas, ideales eurocéntricos de civilización, proyectos reformistas y revolucionarios: “necesidades infladas que le fueron acercando, en bandejas gratuitas” (6).

Varallanos relaciona la decisión final del protagonista con un incremento fórico de la ciudad: si en las primeras cavilaciones la ciudad se mantuvo estática luego se acelerará: «Pasa un bocinazo, luego un Chandler 4336. La calle iba a llegar a la esquina poblada de ruidos (9)». La ciudad se vuelve estridente y súbita. Tal el mundo al que Lucho opta ingresar tras renunciar a lo vital de manera voluntaria, y por lo tanto, cínica: Lucho ya sabe del sin sentido de esta sociedad, pero aún así decide pertenecer a ella. La entrada significa



el triunfo de la ideología burguesa limeña sobre la vitalidad juvenil: las exigencias familiares, civiles, el dinero y el utilitarismo definen su elección. En este sentido hay una semejanza significativa con *La casa de cartón* y *El autómata*. Tanto Ramón (16 años), Lucho (21 años) y Sergio (18 años) han sido conducidos a la pérdida de su juventud: La vitalidad se acaba y comienza la hora de la adultez “ejemplar” y “responsable”. La cita con la muerte es inminente: irremediablemente, ellos serán parte de ese mundo falso, de deberes ciudadanos, mediocridad e inanidad.

En un primer momento, Lucho cuestiona a esta sociedad, considerando que dentro de ella solo puede existir como engranaje: la existencia se reduce a acatar las órdenes y cumplir funciones civiles: trabajo, amor, etc. La crítica a este sistema se expresa en la frase “ESTO ES UNA VAYNA” (9). Se evidencia también que él *quiere* aplazar el tiempo cavilando lentamente los años vividos, pero este balance reflexivo se ve obstaculizado por la rapidez con que sobreviene la adultez (velocidad económica y programática). El encuentro se acerca y ocurre violentamente: muere la experiencia y se erige un ciudadano más. Cumplir con un deber oficial, convertirse en adulto, “madurar”, lo lleva a autocastrarse, a pesar de saber que “EL MUNDO ERA REDONDO Y ERA GRANDE” (9). Escoge, voluntariamente, ser un prisionero. Esta elección finalmente será considerada un crimen para el narrador omnisciente, y que para nosotros tiene tres posibles significados:

- a. Realización de lo mortuario. La muerte se extiende, se dice así: “MIENTRAS TANTO EL PAISAJE SE SUCIDABA A SUS PIES” (9). El suicidio del paisaje se entiende como la muerte desplegándose alrededor del espacio ciudadano. Es decir, no

solo acontece sino que se visualiza (siguiendo la primera acepción de “paisaje”:  
“parte de un territorio que puede ser observado desde un determinado lugar”)<sup>87</sup>.

- b. Frustración de un proyecto de vitalidad. Para sus dieciocho años el futuro parece agradable y Lucho es un joven esperanzado: “EL PORVENIR SE ABRIA DE PIERNAS ANTE SU PERSONA” (7). Pero este proyecto resulta totalmente virtualizado: años después el porvenir no será un cuerpo dispuesto al placer sino un programa de obligaciones vacuas.
- c. Condenación al automatismo. Finalmente la decisión de Lucho se ve influenciada por los otros (la familia, el país, etc.). Incapaz de asumir el control, se aliena: la decisión “voluntaria” de matar(se) le deparará ser controlado. En conclusión: la posteridad que le espera es la trivialidad cotidiana; su porvenir, ser un autómeta más.

### **2.2.2. El exceso en “Los Caynas” y “Quiero perderme...”**

La locura es la principal isotopía del cuento vallejiiano que a continuación analizamos. En “Los Caynas” el tema central es señalado en estas líneas: “Todos los parientes de Urquizo, que convivían con él, también estaban locos. Y todavía más. Todos ellos eran víctimas de una obsesión común, de una misma idea, zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal; se creían monos, y como tales vivían” (89).

---

<sup>87</sup> En sus otras dos acepciones “paisaje” refiere un “espacio natural” (Cfr. <http://buscon.rae.es/draeI/>). Se sugeriría entonces que la naturaleza se suicida, permaneciendo solamente la ciudad (espacio mortuorio). Para sostener esta lectura sería necesario emprender la lectura de la obra de Varallanos (*La muerte de los 21 años y otros cuentos; Receptáculo de términos. Poemas*) y determinar qué valor otorga a la naturaleza.

Por ejemplo, el padre se vuelve salvaje y no tiene conciencia de ser hombre: “Puedo asegurar que por su parte él no me reconocía (...) presa de una inquietud verdaderamente propia de un gorila enjaulado (...) saltaba, gruñía, rascaba en la torta y en el estucado del granero vacío” (94). Como sucede con Sergio, hombre automatizado, el padre de Urquiza, hombre animalizado, tampoco puede hablar, se dice así: “—Khirrrrrr... Khirrrrrr...—silbo trémulamente” (94), “lanzó agrios chillidos” (95). En este punto advertimos una diferencia con Adán: en *La casa de cartón* ser un animal es siempre fuente de vitalidad<sup>88</sup>, pero para Vallejo es un rebajamiento (“obsesión zoológica regresiva”), una tragedia que hace sufrir al narrador: “La *angustia* y el *terror* me hicieron sudar *glacialmente*. Exhalé un medroso *sollozo*, rodé la escalinata *sin sentido* y salí de la casa” (95, nuestra cursiva)

En “Los Caynas” la locura es una enfermedad que se propaga por el pueblo: “No sólo en mi hogar estaban los locos. Lo estaban en el pueblo entero y todos sus alrededores”. El blanco de la locura son los hombres, por esto se le considera “un contagio”, “una influencia fatal” (96). Una forma de expandirse es mediante la oscuridad, y es que para Vallejo la locura es un oscurecimiento, por esto, cuando el padre parece haberse recuperado, se acota: “pareció salvar de un solo impulso toda la noche de su pensamiento” (95).

---

<sup>88</sup> En «Poemas Underwood» es necesario destacar el deseo por abandonar la condición humana, al considerarla degenerada y falsa. Este sentimiento se expresa gradualmente desde una aspiración hacia la naturaleza (“Me gustan los colores del cielo porque es seguro que no son tintes/ alemanes”) y un deseo de metamorfosis en tanto abandono de toda univocidad castrante (“Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina, casi nada/ hombre”). Se constituye entonces la oposición: animal-vital / hombre-muerte. Por este motivo no ser hombre es liberación y distinción: “El anhelo que tienen los grandes hombres de ser completamente perros. Los pequeños hombres quieren ser completamente grandes hombres, millonarios a veces dioses”. Ante esta concepción que se tiene de lo animal, a la manera de un Maldoror que considera su experiencia más sublime fue ser un cerdo, debe entenderse el tono crítico ante la humanización de los animales. Para el narrador resulta vitando que los animales se humanicen, que aun ellos caigan en la enfermedad de la que se intenta huir. Para Adán la humanidad (ser un hombre, un ciudadano) resulta una enfermedad si se le experimenta de manera decente y seria, de manera unívoca o mecánica.

A esta falta de luz mental se sumará la oscuridad del pueblo. Sin luz eléctrica el personaje está desorientado y sin rumbo; Vallejo además enfatiza la completa pérdida de la humanidad con la ausencia de claridad: “¡Hasta el fuego, obra y signo fundamentales de humanidad, había sido proscrito allí!” (97). En ese punto encontramos una semejanza con “Trance de poder” de Adán: ambos representan situaciones en las que carecer de luz (electricidad o fuego) significa la decadencia del mundo, así Urquiza y “El Iluminado” son personajes oscurecidos, extraviados en su realidad.

La atmósfera y presencias del pueblo resultan irritables para Urquiza: él quiere rechazarlas pero son inevitables y su duración las hace aún más aciagas. El mundo entonces es abyecto y caótico en demasía, la locura ulula en la ciudad “por doquiera”, por esto se dirá: “(...) había desaparecido de allí todo indicio de civilidad” (97). El clímax del exceso llega al informárenos que el narrador siempre ha estado loco. Entonces, ya sea desde la realidad (el pueblo, el manicomio como lugares factuales) o el discurso de la historia contada (el mundo posible que narra la involución de hombres en una localidad peruana), la locura satura uno y otro plano, el afuera y el adentro: No hay cordura en ningún lado, todo está contaminado de insania. El mundo entero está desequilibrado, es “descompaginación de tornillos y motores” (88) y que se expresa, de manera metonímica, en esta frase: “Mi casa habíase convertido, pues en un manicomio” (96). La repetición de casos de alienación clínica en *Escalas* configura una identidad textual que permite concluir que para Vallejo el mundo es una *Stultifera navis*.

La saturación mortuoria volverá a repetirse en diversos textos de *Contra el secreto profesional*, especialmente en “Quiero perderme...”. Este texto testimonia el rechazo a la

ciudad descomunal: “Odio las calles y los senderos que no permiten perderse (...) Uno está allí irremediabilmente situado (...) a mí me ocurre en la ciudad canecer siempre rodeado de todo, del peine, de la pastilla de jabón de todo” (37). El espacio se halla infestado de mundo (dinero, pulcritud, herramientas), no existiendo ningún lugar para la soledad o el extravío: el narrador es incapaz de huir, no puede perderse, esto es, desviarse o extraviarse del camino recto y oficial exigido. Éste se impone en cada ápice, en cada presencia: “No es posible en ellos [el campo y la ciudad] perderse, que no la perdición de un espíritu” (37). Esta persistencia durativa hace que lo mortuorio sea un exceso imposible de menguar.

### **2.2.3. La cruda visualidad de “El Tuerto”**

El hartazgo del mundo es también *leiv motiv* de “El tuerto”, cuento incluido en *Los sapos y otras personas* de Alberto Hidalgo. La disyuntiva del protagonista ocurre cuando, tras un accidente, decide que le incrusten en la cuenca vacía su ojo perdido, el izquierdo. Apenas esto sucede comienza a visualizar su interior (el iris se colocó hacia adentro) como un mundo armonioso. Adversamente, el ojo derecho, percibirá el mundo exterior en toda su miseria, corrupción y maldad, sin aderezos ni amparos: “Y cada vez se acrecentaba su odio del mundo, que ya no fue odio, sino asco, repugnancia. Se le hizo imposible vivir con el mundo, es decir, con el estado de cosas con que le ponía en contacto el ojo derecho” (41-42). Lo insoportable de esta realidad llevará al sacrificio: el protagonista se arranca el ojo derecho, esperando que pueda ver lo mismo que el izquierdo, sin embargo esto nunca ocurre, muriendo tras su extirpación. Muerte y fracaso son, pues, concluyentes en la composición de este texto.

#### 2.2.4. Fracaso y apagamiento en *La casa de cartón* y “Trance de poder”

La estampa N° 5 y los “Poemas Underwood” nos presentan la problemática de Ramón: el temor a ser cambiado, a ser hombre serio, en otras palabras, morir. El dilema se resume en estas líneas: “La vida, y él que empezaba a vivir (...) El servicio militar obligatorio... Una guerra posible... Los hijos, inevitables... La vejez... El trabajo de todos los días (...) él era un fracasado. ¡A los dieciséis años! ... ¡Ay, lo que le había acontecido!” (61)

El asunto se torna un cuádrivio. Frente a los patrones de vida ejemplar Ramón es desconfiable, sospechoso, anacrónico. Ante tales responsabilidades, apremiantes, no queda sino despojarse de toda esperanza. Por un lado ser como los demás significa la muerte en tanto que involucra un orden, o dicho exactamente, el cumplimiento de un recetario de vida “posiblemente fácil y cómoda, pero hecha por los demás, vivida por los demás” (Loayza 132). Sin embargo, no ser como el resto significa también morir, ser excluido y considerado un fracasado que no está al alcance de las expectativas ciudadanas.

El *agón* del texto se constituye a partir de la exigencia de la programación y el deseo por salir de tal régimen. Por ejemplo, la posición de «Poemas Underwood» parte de una conciencia de la muerte acezante: saberla irrevocable y definitiva estimula el deseo por una vida libre (“no quiero ser como los otros. No quiero ser feliz con permiso de la policía”). El yo poético quiere escapar del mundo del “se” apuntado por Heidegger, donde “las opiniones comunes se comparten, no porque las hayamos verificado, sino tan sólo porque son comunes” (Vattimo 42).

En este sentido, entendemos los “Poemas Underwood” a partir del último verso, pues ese “A casa...” establece una metáfora espacial, específicamente del tipo adentro-afuera, y una metáfora ontológica del tipo recipiente<sup>89</sup>, donde lo exterior al espacio de la casa es caótico y profano. Decimos profano pues estamos ante un discurso hacia lo sagrado. Nuestra propuesta parte de los trabajos de Vladimir N. Toporov, quien desde una lectura del Antiguo Testamento diferencia entre la ciudad-doncella y ciudad-ramera, precisando dos posiciones ante la vida: orden y caos. Toporov reconoce que la ciudad doncella se caracteriza por su pureza y fecundidad, circunstancia presente en los últimos versos adanianos en tanto que la voz poética se reconoce “inocente”, manifestando la esperanza de iniciar nueva senda.

Caso contrario, la ciudad-ramera se caracteriza por corrupción y esterilidad, es decir, por lo mortuorio. Como consecuencia el paseo por las calles se convierte en una travesía angustiosa. Estar en un espacio de muerte generará cavilaciones umbrías y amargamente irónicas. “Poemas Underwood” nos habla de una “ciudad sin/ inquietudes estéticas”, esto es, insensible, incapaz de comprender las dificultades del locutor, pues ella sólo opera desde el programa, por esto se confiesa: “Tu corazón es una bocina prohibida por las ordenanzas del trafico/ (...) /Si dejaras saber que eres un poeta, irías a la cárcel/Límpiate de entusiasmo los ojos” (108).

---

<sup>89</sup> Las presentes metáforas deben su concepción a los trabajos de Georg Lakoff y Mark Johnson expuestos en el libro *Metáforas de la vida cotidiana*. Las metáforas orientacionales, definidas como un concepto “que no estructura un concepto en términos de otro, sino que organiza un sistema global de conceptos con relaciona otro” (50) hallan diversa manifestaciones de carácter espacial: arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico. Por su parte las metáforas ontológicas nos permiten entender “elegir partes de nuestra experiencia y tratarlas como entidades discretas o sustancias de un tipo uniforme” (63). Dentro de las metáforas ontológicas distinguen a. las metáforas de recipiente, las cuales parten de la experiencia del mundo como algo externo.

Dentro de la ciudad se encuentran: a) los hombres con “la carne encallecida de oficina”, b) el monótono amor que “está en cualquier parte, pero en ninguna está de otro modo”, c) los “obreros con los ojos resentidos”, d) las “estatuas feas en las plazas”, e) los “burdeles y fábricas”, f) los yanquis con la “carne demasiado fresca, casi fría, casi muerta”, entre otros símbolos de muerte cuya dispersión tentarán a una abdicación, tal el peso de las prohibiciones y obligaciones que conducirá a “(...) decir que más vale ser como los demás, olvidar toda inquietud, conseguir un trabajo” (Loayza136) . Sin mayores preocupaciones, sin mayores disyuntivas solo queda acatar el *modus vivendis* que ofrece el programa: “Solo sé que debo ser justo y honrado y amar a/ mi prójimo” (110)

Ante lo dicho el retorno a la casa es la búsqueda deseable, no en vano se afirma: “quiero medida, perfección, satisfacción, deleite” (112). Esto nos permite relacionar «Poemas Underwood» con el texto “Trance de poder” ( parte de *Aloysius Acker*). El Iluminado —en semejanza a Ramón y al narrador— se halla hacinado en un espacio de muerte: una casa, una esposa adúltera, incompreensión y dolor; estancado en un estado que le impide retornar, que lo consume y degrada, evocará con nostalgia el periodo sagrado: “Ah, cuando su alma emergía de él inquieta, ardiente y roja, y quemante llama...” (226)

El Iluminado adaniano es un sujeto inane; ser degradado y caído, su fuego ya no refulge. Este personaje se define porque lo mortuorio satura su espacio, sirvan sino estas citas: “El Iluminado pierde su alma en la impotencia de la acción, de sí mismo, del hecho, del mundo”, “Y el Iluminado no tiene otra luz que la de sus ojos abiertos ni otro calor que el de su bata que le arropa; su corazón, lo siente pesado, inútil” (226). Estamos ante un deseo insatisfecho, imposible de consumir, tal el *leiv motiv* de “Trance de poder”: “Querría



todavía, *arderse*, arder, inflamarse, llamear, quemarse, quemar, consumirse, consumir, amar, sin fin” (227). Pero está anclado en “la nulidad absoluta”, por esto reconoce dolorosamente: “Yo que nací para y viví para arder, elevarme y consumirme siempre, estoy frío, sentado e íntegro junto a mi gorda esposa” (227). Los personajes adanianos acentúan que no hay retorno a la casa ni al fuego, solo la muerte de uno y el aprisionamiento del otro en lo apagado y rutinario.

### **2.2.5. Breves acotaciones sobre *El autómata***

Tras lo anotado valgan algunas precisiones:

- a. Abril comparte con Vallejo, Hidalgo y Varallanos la configuración de un espacio saturado de muerte, dolor, locura y oscuridad. La característica de estos textos es descollar los valores abyectables.
- b. El estilo mortuorio en Abril se motiva por una afectividad que busca el sacudimiento: nos muestras escenas chocantes en aras de conseguir una reacción del lector ante hechos criminales e inhumanos.
- c. El deseo por el cambio germinal vincula el texto con *La casa de cartón*, distanciándolo de los demás. Sin embargo, mientras en Adán la plenitud buscada es incierta, para Abril todo ha sido configurado o preparado, estratégicamente, para la realización del retorno de Sergio a la vitalidad. Dicho advenimiento nos lleva a proponer que finalmente el estilo mortuorio es superado por un estilo vital.

### 3. Isotopía del estilo mortuario abrileano: Automatismo (técnica e ideología)

“(…) los modelos de la vida automática, no viva, abren un espacio excepcional para la expresión de los problemas eternamente vivos del arte actual”  
(Yuri Lotman “Los muñecos en el sistema cultural”)

Es por esto que eres un vulgar. Uno de esos pocos maniqués de hombre hechos a base de papel y letras de molde, que no tienen ideas, que no van sino como una sombra por la vida.  
(Pablo Palacios, *Débora*)

Diacrónicamente el concepto de autómatas ha evolucionado: de la invención maravillosa al aparato técnico, de la máquina al hombre. Como el muñeco, es un objeto cultural que tiene una “función directa” y una “función metafórica”. Lotman explica este doble sentido con el siguiente ejemplo:

A la palabra «máquina» asociamos determinadas ideas científico-técnicas. Sin embargo, cuando leemos la frase «máquina malvada» con la que Anna Karénina califica a su marido, o cuando decimos «máquina burocrática», nos servimos del concepto «máquina» como del modelo de un amplio círculo de diversos fenómenos que, en realidad, no tienen ninguna relación con la máquina (“Los muñecos” 97)

A fin de estudiar ambas funciones en la figura del autómatas, examinamos por una parte al autómatas mecánico (en adelante AM) y, por otra, al autómatas abrileano (en adelante AA). Iniciamos con la historia y características de AM para luego comparar los respectivos contrastes entre uno y otro tipo.

### 3.1. Autómata mecánico (AM): Tecnología e imitación de la vida

Dédalo fue el primer fabricante de autómatas mecánicos, verbigracia Talos<sup>90</sup>; abrió los ojos a las estatuas, invocando el engaño del movimiento<sup>91</sup>. Michael Camille nos detalla cómo el imaginario de los griegos no desconocía la existencia de estas figuras:

La palabra «autómata», que procede del griego, designa aquello que actúa por sí mismo, y Aristóteles y otros escritores clásicos ya mencionan la existencia de los autómatas. En la *Ilíada*, Hefesto crea unas jóvenes de oro y en el famoso mito de Talos, de la *Odisea*, en el palacio de Alcinoos hay un héroe de Creta que tiene el cuerpo de bronce y que está dotado «de cierta inteligencia» (*Ídolo* 266)

Desde el legendario libro de Herón de Alejandría hasta Gelis con su *Le monde des automates* (1928), estamos ante siglos de fascinación por el autómata. Claro, habrá una diferencia en los grados de tecnología alcanzada, por lo cual, en referencia a las invenciones medievales (el hombre de hierro de Roger Bacon o el hombre artificial de Alberto Magno) “no se hablaba de mecánica, ni de técnica, sino de sortilegios y demonches” (Aldunate, *Robots* 149). Ahora, el siglo XVIII marca un punto de inflexión técnico: es la época de la exhibición pública de autómatas; figuras de animales, ajedrecistas o músicos simulaban la vida perfectamente. No obstante, a pesar de esta imitación, no dejaban de ser considerados esencias muertas:

---

<sup>90</sup> Cfr. Grimal, Pierre. *Diccionario de la mitología griega y romana*: “Talos es un personaje de la leyenda cretense que pasa tan pronto por un ser humano como por un autómata de bronce (...) En el segundo caso, Talos era considerado como obra, ora de Hefesto, que lo habría regalado a Minos, ora de Dédalo, el artista titular del rey” (490).

<sup>91</sup> Téngase en cuenta que los autómatas se consideraron estatuas que simulaban movilidad y que se oponían, por lo tanto, a un estilo arcaico en la Grecia antigua. Tal como han referido Platón y Aristóteles, Dédalo fue el causante de este cambio: “Se pensaba que el mito tenía una base de real en el hecho de que, antes de Dédalo, las estatuas eran bloques que producían una impresión de inmovilidad por tener los ojos cerrados y las piernas juntas; Dédalo les abrió los ojos y adelantó una pierna en actitud de andar, por lo que parecía que se iban a marchar sino se las vigilaba” (Hemsterhuis, *Escritos sobre estética* 86).

La aparición en la vida histórica, a partir del Renacimiento, de la máquina como una fuerza social nueva y extraordinariamente poderosa generó también una nueva metáfora de la conciencia: la máquina devino imagen de la fuerza semejante a la vida, pero muerta en su esencia. Al final del siglo XVIII, una pasión general por los autómatas se apoderó de Europa. Los muñecos de cuerda construidos por Vaucanson se volvieron una metáfora materializada de la fusión del hombre y la máquina, una imagen del movimiento muerto (Lotman, “Los muñecos” 100)

### 3.1.1. La artificialidad de un personaje

Sin embargo es necesario subrayar que AM no es una máquina cualquiera; especializada y autosuficiente genera movimientos propios. Como vimos en nuestro primer capítulo los diccionarios y manuales de la época enfatizaban que se caracterizaba por movimientos autónomos que le permitía imitar a los seres vivientes (hombres o animales). A partir de los criterios de Georges Canguilhem (*El conocimiento de la vida*), Edna Suárez en “El organismo como máquina” nos recuerda que la construcción de autómatas hizo posible las comparaciones del organismo humano con la máquina:

Es decir, la hipótesis mecánica es posible solamente en un contexto histórico y social en el cual *los autómatas, las máquinas con fuente de poder autónoma, o máquinas en el sentido de “motor”*, comenzaron a ser populares. Esto era ya evidente a inicios del siglo XVII, cuando las fuentes, molinos, relojes, bombas de agua y una gran variedad de máquinas de guerra habían llegado a ser perfeccionadas de tal modo que su funcionamiento podría ocurrir sin que fuera evidente la intervención de una fuerza ajena (145, nuestra cursiva).

Surgido de preocupaciones urbanas, económicas, políticas y militares, nada en la construcción de AM es evidente, menos la fuente de energía que provoca sus movimientos

y que causara tanta admiración a Edgar Allan Poe<sup>92</sup>. La captación resulta borrosa ante AM, de aquí que atraiga “por su ambigüedad, que juega con las oposiciones verdadero y falso, vivo y no vivo, natural y sobrenatural, y todavía más, de natural y artificial, entre las cuales se duda”, vinculándolos además a una necesidad humana por crear simulacros y ser engañados (Souriau, *Diccionario de estética* 162).

Matizando lo ambiguo, fingido e inauténtico, Daniel Mesa Gancedo establece la categoría de “personaje artificial”<sup>93</sup> para entender la representación literaria del autómatas y otros entes que simulan existencia (“Avatares del personaje artificial” 160). El personaje artificial se vuelve inquietante cuando cobra vida a través de técnicas mecánicas, diversos hechizos o posesiones. Sobre este particular la literatura fantástica ofrece un vasto catálogo de tales invenciones, desde estatuas, homúnculos, muñecas, maniqués, *autómatos*,

---

<sup>92</sup> Vid. “El jugador de ajedrez de Maelzel”. *Obras en prosa*. Barcelona: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1969. 531-554.

<sup>93</sup> Comprendemos la naturaleza del “personaje artificial” a partir del cuento “La Venus de Ille” de Prosper Mérimée. En este cuento encontramos un tipo de estatua clasificado por Roman Jakobson en “The Statue in Pûskin’s Poetics Mythology”. Se trata de la estatua sobrenatural (322). El cuento nos brinda una serie de datos que enfatizan la imposibilidad de que una estatua (La Venus) pueda moverse: no podría desplazarse, pues, “pesa tanto como una campana de Iglesia” (294) y se necesitaron de cuatro hombres para levantarla, tan es así que: “Con bastante trabajo la ponemos en pie” (295). La Venus se anima por el efecto del anillo colocado en su dedo, hecho que produce el fenómeno fantástico de movilidad y mortalidad: “la estatua se bajo de la cama, dejo caer el cadáver y salió” (320). En un primer momento, luego de observar el acto imposible, Alphonse pregunta al narrador si el movimiento de la mano pudiera deberse a algún artilugio técnico, dato que manifiesta la incredulidad en lo sobrenatural y trae a colación un registro sobre las invenciones que se movían gracias a sofisticados mecanismos (v.g. la máquina que se mueve): “—Usted es arqueólogo (...) conoce este tipo de estatuas, hay quizás algún resorte, alguna brujería que yo no conozco” (316). El autor juega con los contrastes generados por el dinamismo del ser aparentemente inanimado, así durante la celebración de la boda el padre de Alphonse hace una doble referencia a las dos Venus de su casa: la romana (estatua animada) y la catalana (mujer humana), dice así el viejo Peyrehorade: “Hijo mío, elige la Venus que prefieras, la romana o la catalana. El muy pícaro se queda con la catalana y se lleva la mejor parte. La romana es negra y la catalana es blanca. La romana es fría, la catalana inflama todo lo que se le acerca” (315). Como veremos en nuestro análisis de los autómatas hoffmanianos, la identidad del personaje artificial se constituye por oposiciones con lo humano: la estatua es fría, inmóvil, le falta sensibilidad y, a pesar de su posterior animación, mantiene siempre su distancia del mundo fáctico: “sus ojos brillantes producían una cierta ilusión que recordaba la realidad, la vida” (303).

androides, clones, etc., siendo caso paradigmático la figura del Golem<sup>94</sup>. En el ámbito latinoamericano el personaje artificial ha sido también de gran interés, tal como lo comprueba “La leyenda de Pigmalión” de Ventura García Calderón, “Horacio Kalibang o los autómatas” de Holmberg, “Kábala práctica” de Lugones o *XYZ* de Clemente Palma.

### **3.2. Autómata Abrileano (AA): producto del programa ideológico**

Dentro de este corpus, la divergencia es que el autómata abrileano no se configura mediante la estética fantástica (ni en su vertiente sobrenatural, esotérica o de ciencia ficción). Tampoco lo hace desde una técnica narrativa metatextual donde: “Si el personaje humano (homo [sapiens] fictus) es el análogo textual del hombre (homo sapiens sapiens), el personaje artificial es un análogo doblemente fingido (homo fictus fictus)” (Mesa Gancedo 161). De esta manera AA, a nivel formal, es un “personaje humano”, pero a nivel ideológico comparte con los “personajes artificiales” la falsedad e inautenticidad de la vida plena. Solo desde la ideología, AA es comparable a un “personaje artificial”, como el robot que cumple órdenes y está alejado de toda competencia humana.

Si el caso del muñeco y AM, según Lotman, fue hallarse “en el cruce del mito antiguo sobre la estatua que cobra vida [*Vid.* nota 2] y la nueva mitología de la vida muerta de la máquina” (“Los muñecos” 100), consideramos distinto el caso de AA. El autómata desde el tratamiento y valorización de Abril se inserta dentro de una problemática epocal, por esto lo consideremos un personaje ideológico. Expongamos: AA es una construcción

---

<sup>94</sup> Tras un detallado repaso por la trayectoria histórica y literaria del golem, Guillermo Samperio se detiene en este pasaje: “En la literatura fantástica, el muñeco, la estatua y la cosa vivientes [sic] constituyen otros temas emparentados con el golem: Quizá los tres provengan de Francia: durante la oscura Edad Media se creía en los ‘Marionette’, demonios que podían posesionarse de un objeto inanimado y dotarlo de vida. Mejor dicho, adquirirían un cuerpo material a través de la posesión. Como ejemplos del muñeco viviente podemos citar: *Pinocho*, de Carlos Collodi; *La hija del ventrílocuo*, de Juleeen Brantingham; *Las Hortensias*, de Felisberto Hernández; y ‘Miriam’, de Truman Capote” (20).

figural que expresa una afectividad crítica hacia la ideología de la burguesía. Este personaje abrileano es síntoma del malestar frente a un mundo profano, corrompido, programado, identificado con el sistema cultural burgués.

El autómeta encarna todo lo abyectable para Abril. Atendamos a las enumeraciones de la descripción negativa del padre: “nariz horriblemente roja”, “ojos perdidos”, “corazón tarado”, “bigote patético”, “completamente imbécil”, “personalidad degenerada”, “Su nariz, sus dientes podridos, sus labios gastados y lacrosos, *le dan un tinte de desprecio*” (167, nuestra cursiva). La amante del padre, miembro también del mundo programado, es igualmente una figura degradada: “su querida corcovada, sin cejas, calva, con la piel morada, seca, veteada” (171)<sup>95</sup>.

### 3.2.1. Ideología de la coerción

A través de variados enfoques, desde Marx y Engels, Manheim, Adorno, Ricoeur y Bossi, se ha mantenido la concepción de la ideología como forma coercitiva, a través de la cual un poder político-social logra imponerse y legitimarse. Si bien Williams en *Marxismo y literatura* considera que la ideología debe entenderse, en primer lugar, como “las creencias formales y conscientes de una clase o de un grupo social” (263), se inclina por estudiarla como:

*la visión del mundo o perspectiva general* características de una clase o de otro grupo social, que incluye creencias formales y conscientes, pero también actitudes, hábitos y sentimientos menos conscientes y formulados, e

---

<sup>95</sup> Por esto, si para Zilberberg es la náusea, para nosotros el autómeta “pertenecería al ámbito de la *antropoemia*” (Zilberberg, “El afecto” 78). Desiderio Blanco nos recuerda que la *antropoemia* es un término con el que Levi-Strauss designa “el sistema social que expulsa a los seres indeseables del campo social, aislándolos, temporal o definitivamente” (Zilberberg, “El afecto” 78). Dentro del sistema deseado por Abril los autómetas, expresiones de la ideología burguesas, serían expulsados, rechazados por abyectos.

incluso presupuestos, comportamientos y compromisos inconscientes (*Sociología de la cultura* 25).

A partir de estos puntos inconscientes se entiende la propuesta de Althusser: el sujeto es configurado y vigilado por otros sin que lo sepa, lo quiera o no, tal la manera en que se extiende el programa. La ideología se sustenta en una creencia, así la ley es obedecida “no porque sea justa, buena o ni siquiera benéfica, sino simplemente porque es la ley” (Zizek, *El sublime* 66). Que la ley se obedezca porque es universal y necesaria, implica que no haya ninguna reflexión previa sino un acto automático, que acata y repite lo que está legitimado y autorizado, por esto Zizek afirma que la respuesta de Pascal ante la “fantasía ideológica” sería: “abandona la argumentación racional y sométete simplemente al ritual ideológico, quédate estupefacto repitiendo los gestos sin sentido” (*El sublime* 68)

Abril crítica a la ideología burguesa denunciando que su finalidad es convertir a los hombres en autómatas. ¿Pero por qué en autómatas? Para formular nuestra respuesta quisiéramos detenernos en dos conceptos trabajados por Aristóteles en *Física*: azar y suerte<sup>96</sup>. El azar es considerado *automaton* en oposición a la suerte. La suerte se refiere a seres que “son capaces de actuar”, rigiéndose por la causalidad, “los resultados de los actos”, y la elección voluntaria de acciones: “Por ello, nada inanimado, ningún animal ni ningún niño hacen algo por suerte, porque no tienen elección” (38). En esta medida el azar corresponde a seres no conscientes de sus actos y sin intencionalidad; sus eventos se dan en vano: “en efecto, la piedra cayó por azar; hubiera debido caer en virtud de alguna causa para pegar a alguien” (39). En esta línea, Abril comprende al autómatas: carece de

---

<sup>96</sup> Dichos conceptos fueron luego reformulados por Lacan en el *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* con el nombre de *tyche* (suerte) y *automaton* (azar).



conciencia y voluntad. Estas insuficiencias hacen posible el dominio ideológico, la operación criminal: los hombres se vuelven fácilmente programables<sup>97</sup>, el poder no tiene ningún óbice para dominarlos. La mejor reflexión que nos permite comprender esta condición de AA es la que Unamuno, en el auge de una época racionalista y mecanicista, escribiera en su *Diario íntimo*: “El hombre ideal del racionalismo es el hombre autómatas, perfectamente adaptado al ambiente. Todos sus actos son reflejos, y como no hay roce alguno entre el proceso interior suyo, psíquico y el proceso exterior o cósmico, no hay conciencia” (72)

Entonces se hace coherente la comparación con la maquinaria: como sucede con el primer segmento de *Tiempos Modernos*, los cuerpos pertenecen a la fábrica: se mueven a su ritmo, son engranajes que ella devora. Esta concepción se debe al exceso de maquinismo vigente en estos años: no olvidemos que la década de 1920 significó el auge del fordismo: “En efecto, el fordismo convirtió la fábrica en una especie de supermáquina por derecho propio, con piezas humanas y mecánicas” (Wollen, 43). De esta manera no hay espacios para “incordios” u “obstáculos”, así la reclusión de Charlot en un manicomio, tras una crisis nerviosa en la fábrica donde trabajaba, ejemplificaría la misión de eliminar al “estorbo” (en este caso al sujeto irracional) que “se muestra incapaz de adquirir los nuevos hábitos psicosociales exigidos por el fordismo” (Wollen, 44).

---

<sup>97</sup> La relación programa-ideología se evidencia en el concepto “motivación-confianza” desarrollado por Landowski: “(...) tal motivación-confianza está llamada a jugar en las estrategias de consolidación de poder, tanto en el ámbito político como en otros dominios” (*Interacciones* 42)

Semejante situación experimentan los obreros de *Metrópolis* para Eduardo Subirats<sup>98</sup>. En su trabajo “La ciudad del fin del mundo” considera que la verdadera innovación de esta película reside en la construcción de “robots automatizados” que sustituyen la fuerza laboral humana, anticipándose ante un problema hoy generalizado: “la sustitución del material humano por las máquinas automatizadas tiene por condición la eliminación de aquel (...) La voluntad de progreso no se detiene ante sus más destructivas consecuencias” (183). Por esto consideramos que los personajes de Abril son símbolo de una visión de mundo (ideología) y asimismo su resistencia (contra ideología)<sup>99</sup>: los autómatas son lo más representativo de una sociedad programática y mediante su caracterización discursiva el autor denuncia que el hombre haya sido conducido a carecer de voluntad y auténtica vida, a estar dominado por las legitimaciones de la técnica y el progreso<sup>100</sup>. En este sentido no olvidemos el manifiesto de Abril “Palabras para asegurar una posición dudosa” (*Bolívar* N° 12, 1930) donde afirmaba:

---

<sup>98</sup> Este autor afirma que los robots automatizados de *Metrópolis* “tienen[n] su precedente en el tema literario del autómata, tal como se desarrollo en el romanticismo y en otro gran film del expresionismo alemán, *Der Golem* de Wegener. Históricamente hablando se remonta a la leyenda medieval judía del Golem que, al igual que el mito de Babel, también eleva una visión pesimista sobre el poder de la civilización humana. El Golem, el autómata o el robot encuentran, por lo demás, en los experimentos y pronósticos de las máquinas de Norbert Wiener su contrapunto tecnológico, contemporáneo de las imágenes futuristas de Fritz Lang” (182-183).

<sup>99</sup> La diferencia entre ideología y contra-ideología es trabajada por Alfredo Bosi (2010), quien señala: “(...) sería preciso discriminar em cada instância simbólica de uma formação social o que é retórica do poder o que é pensamento de resistência (contraideologia explícita)” [Sería preciso diferenciar en cada instancia simbólica de una formación social lo que es retorica del poder y lo que es el pensamiento de resistencia (contra ideología explícita)] (75-76).

<sup>100</sup> La preocupación acerca de la máquina imponiéndose sobre el hombre fue también tema del romanticismo tal como lo señala Roger Picard en su libro *Romanticismo social*. Picard nos detalla que tras un clima de celebración a la máquina (que recuerda los halagos futurista durante la etapa vanguardista), Víctor Hugo, Delphine Gay, Amedee Pommier expresaron su disconformidad contra los ideales del progreso. Es importante trazar la evolución de esta crítica, de aquí que la siguiente cita resulte idónea para comprender el malestar de la tecnología tanto en el romanticismo francés, el modernismo latinoamericano y el vanguardismo: “Queda por saber si el hombre está en peligro de ser esclavizado por la materia, y éste es un problema que, como vamos a ver, no han esquivado los poetas. El maquinismo oprime, aún antes de dispensarles sus beneficios, precisamente a los colaboradores de la máquina, es decir, a los obreros [y a todo hombre] de los que aquélla quiere hacer sus servidores, sus esclavos, cuando nos los suplanta pura y simplemente” (158).

Lo que hay ahora son autómatas de la realidad burguesa. Donde se pone el ojo se da uno con estos autómatas. Ya en la organización capitalista: en los bancos, clubs, hoteles, teatros, asilos o prostíbulos. La burguesía y sus vicios han tornado a sus seres en autómatas de la especie. El orden maquinístico está también en manos de autómatas (6)

### 3.2.2. Tipos de automatismo según Xavier Abril

Los autómatas ideológicos forman parte de una “tecnología de producción”: producir hombres-automatizados no difiere de la fabricación de máquinas. Esto se relaciona con las “tecnologías de poder”, que “determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto” (Foucault *Tecnologías*, 48), y que se presenta a través de la obediencia a un programa.

Como hemos apreciado, tanto en *Hollywood* y *Difícil Trabajo*, Abril nos ha informado sobre cómo los individuos burgueses se dominan a sí mismos a través de una serie “tecnologías del yo”, operaciones sobre cuerpo y alma que aseguren la tranquilidad (Foucault *Tecnologías*, 48): la sexualidad es excluida; el ocio, condenado; las vivencias internas, descartadas. Los sujetos de estos libros, así como el locutor de *El autómata*, rehúyen tales “tecnologías” pues cumplirlas sería acabar como Sergio: sujeto custodiado en un sanatorio, maniatado. A partir de estas consideraciones planteamos dos tipos de autómatas en la obra abrileana:

- a. El autómata que por razón cínica decide voluntariamente ser tal. Con la condición de obtener una serie de beneficios sociales (sueldo, status, decencia, respeto, reconocimiento, etc.) decide asentir las ordenanzas del programa. Estos autómatas, a gran escala, mencionados por Abril en su manifiesto, están próximos a los

personificadores (usurpadores de identidad) estudiados por Hiells Schwartz (75): con voluntad, los hombres adquieren una identidad fija (autómata) que no es la suya originalmente y a partir de la cual atienden las demandas de su vida urbana (placer, consumo, seguridad, etc.) dejando atrás el dolor o la angustia (reservados para quienes permanezcan fuera de este régimen). El programa los adoctrina ideológicamente para reconocer que “ser otros”, que la “artificialidad” (negación de la autenticidad interior) son las convenciones reglamentarias a obedecer. En este espacio ubicamos al trabajador alienado del que Marx trataba en los manuscritos de 1844: vendiendo su mano de obra entra en un sistema que lo despersonaliza y molesta, pero del cual necesita económicamente.

- b. El autómata inconsciente, o quien de manera involuntaria es conducido a tal situación como consecuencia de un régimen programático. Ellos también son engranajes de una Gestell: un objeto (Sergio) encasillado en una estantería (ciudad, manicomio, cementerio). En su mayoría se trata de víctimas indirectas de un mecanismo del cual ya no pueden salir. Por esto consideramos que Sergio es el mejor ejemplar de un autómata puro: sin voluntad alguna, son siempre agentes externos quienes lo manipulan: en el caso de su padre y los médicos para encerrarlo y torturarlo; en el caso del locutor para liberarlo<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Dependiendo de cada una de estas relaciones fluctuamos entre el programa burgués de la tecnología del yo y la manipulación vanguardista-socialista. De esta manera la manipulación es crítica del programa ya que nos presenta a un sujeto (el narrador) que preocupándose por sí mismo, y por el otro (Sergio), busca develar una disciplina coercitiva. Asimismo, ocupándose de sí mismo, el narrador se inserta en una coyuntura política, abandonando toda pretensión individualista. El cuidado del yo que expresa el narrador es una ruptura de las abstracciones burguesa-capitalistas. Por solo mencionar un ejemplo, el narrador corporiza su experiencia, no la idealiza. Estamos entonces ante una subjetividad carnal y una subjetividad abstracta, respectivamente.

Los autómatas voluntarios, ideológicamente hablando, no están completamente engañados ni son del todo inocentes (Eagleton, *Ideología* 17), pues negocian su automatismo: conociendo las opresiones del programa, deciden aceptarlas, cínicamente, a favor de ganar beneficios materiales: “Saben muy bien cómo son en realidad las cosas, pero aún así hacen como si no lo supieran” (Zizek, *El sublime* 61). Por esto, si bien venden su conciencia, mantienen, eso sí, las motivaciones bajo discreción, en secreto. ¿Pero cuál es la situación de Sergio? Sergio no entra a la maquinaria por una decisión propia, sino que él ya aparece dentro de ella; es como un prisionero que no diferencia entre adentro o afuera, pues todo su mundo es una prisión. Es, si se quiere, un caso ideal del automatismo planificado por la ideología burguesa: carente de conciencia y decisiones voluntarias, es una víctima que no entorpece el proceso con deseos ni exige nada a cambio; tal como el robot servidor de R.U.R. es un engranaje perfecto según los postulados fordistas.

Pero una diferencia entrambos autómatas se establece desde la gradiente del aprendizaje, vehículo ideológico para Eagleton, quien acota: “No basta con definir a una mujer o un súbdito colonial como formas de vida inferiores: se les debe *enseñar* de forma activa esta definición, y algunos muestran ser brillantes graduados en este empeño” (*Ideología* 17). Tras lo dicho, tenemos que los *hollow man* del manifiesto abrileano aprenden a ser autómatas siguiendo un manual programático. Por su parte, Sergio es ya un autómatas: ha nacido hombre, cierto; pero su enfermedad y falta de conciencia lo relegan a esta condición, que en él resulta, por decirlo, natural. “Natural” en un sentido determinista ya que, estrictamente, Sergio nunca tiene alternativa, no tienen ninguna elección: sus condiciones contextuales (el olvido familiar, la reclusión en el hospital, la degradación, etc.) son promotoras de su estado. En ningún momento, ni debido a miembro alguno del

programa, Sergio puede transformarse. Esto solo es posible gracias a la participación del locutor, que en este caso resulta una presencia extraña y ajena frente a la cotidianidad mortuoria.

A pesar del contraste señalado, en ambos tipos de autómatas predomina una modalidad realizante exógena, “hacer”, como consecuencia de una modalidad virtualizante exógena, “deber” (Fontanille-Zilberberg 221): están obligados, a la fuerza o por un contrato, a hacer lo que se les ordena, cumplir su deber ante el programa. Son además receptores pasivos de una planificación ideológica: no tienen ninguna participación activa y solo tienen que asentir lo estipulado por otros, sin cuestionamientos o reticencias.

### **3.3. AM, AA y el robot: afinidades de la carencia.**

En *Discurso del método* Descartes afirmaba, como lo hiciera en *Tratado del hombre*, que a diferencia de los autómatas artificiales el hombre es un autómata natural, igual que los animales, pero que a diferencia de éstos era superior porque poseía un alma y pasiones internas<sup>102</sup>. Para Chomsky el filósofo francés estableció la superioridad del hombre al adjudicarle la posesión de un verdadero sistema lingüístico, pauta que él prosigue al resaltar “el aspecto creativo” en la generación del lenguaje (*Problemas* 10)<sup>103</sup>. A partir de estos argumentos entendemos otra de las disyuntivas del texto abricano: el hombre maquinizado (vacío de pasión) frente al hombre libre (lleno de creatividad). Entenderemos esta

---

<sup>102</sup> Con concepción semejante, si bien mucho más radical, encontramos a La Mettrie con su *Hombre máquina*. Hacemos hincapié en su radicalidad pues mientras Descartes distinguía entre la perfección humana (autómata natural) y la imperfección animal (autómata artificial), La Mettrie estableció que no había ninguna diferencia pues todos los cuerpos son máquinas, negando así toda existencia de alma. Al respecto Vid. Iranzo, Juan Manuel. *Sociología de la ciencia y la tecnología*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994: 353-355; Suárez, Edna “El organismo como máquina: Descartes y las explicaciones biológicas”. En Álvarez, Carlos y Martínez, Rafael. *Descartes y la ciencia del siglo XVII*. México: D.F.: Siglo XXI editores, 2000: 138-159

<sup>103</sup> Chomsky se ha dedicado al estudio del pensamiento de Descartes en *La lingüística cartesiana: un capítulo de la historia del pensamiento racionalista*. Madrid: Gredos, 1969.

problemática gracias a un breve análisis comparativo entre Hoffman, Capek, Holmberg y Abril.

### **3.3.1. El autómata para Hoffmann**

De acuerdo a la información brindada por Carmen Bravo-Villasante en *El alucinante mundo de E.T.A Hoffmann*, el primer texto que el autor alemán publicara sobre estos personajes artificiales fue “Los autómatas” (1819). En un pasaje de este cuento, Hoffmann enuncia como compositor, oponiendo la música mecánica a la música interior del espíritu, manifestando una crítica a la técnica: para él ninguna emoción puede provenir de una máquina: “Los esfuerzos del mecánico para imitar a los órganos humanos y lograr tonos musicales por medio de mecanismos me parece que son una especie de guerra declarada contra el principio espiritual” (201).

Posteriormente, en su cuento más conocido, “El hombre de arena”, Hoffmann volverá a ocuparse de este personaje artificial. En uno de los segmentos del cuento, el autor nos detalla cómo el protagonista, Nataniel, se enamora de Olimpia (realmente una autómata). Se enfatiza entonces la relación autómata-engaño: la simulación de la vida es perfecta, Nataniel quiere hasta casarse con ella. Por este motivo una vez descubierta la falsedad de Olimpia: “Spalanzini [el fabricante de Olimpia] tuvo que huir para evitar una investigación criminal por haber engañado a la sociedad con un autómata” (92). Se genera también un clima de inseguridad por saber quién es o no humano: “la historia del autómata les había impresionado profundamente y se extendió entre ellos una terrible desconfianza hacia las figuras humanas” (92).

Esto llevará a la exigencia de una serie de pruebas que aseguren la humanidad de las mujeres pretendidas. En este punto, Hoffmann resalta la incapacidad modal de los autómatas, y que trae a colación la definición de autómata brindada por Greimas y Courtes: solo está programado para cumplir una única acción (12). En esta parte de “El hombre de arena”, a diferencia de los humanos, los autómatas no pueden sino realizar una acción por tiempo<sup>104</sup>, por esto: “Muchos enamorados, para convencerse de que su amada no era una muñeca de madera, obligaban a ésta (...), sobretodo, a no limitarse a escuchar, sino que también debía hablar, de modo que se apreciase su sensibilidad y su sentimiento” (92)

Para Hoffmann, Olimpia en tanto que “muñeca de madera” se vincula a la pasividad y al mutismo: no habla y cuando lo hace solo repite palabras básicas (“¡Ah!, ¡Ah!..., buenas noches mi amor”); es extática y en una oportunidad se le llama “la inmóvil Olimpia”. Estas diferencias con lo vivo-humano se aprecian claramente en este pasaje del cuento que, dada su importancia y relación con nuestro estudio, decidimos citar en dos traducciones: primero la de Violeta Pérez Gil (que hasta ahora hemos venido utilizando) y después la de Carmen Bravo-Villasante:

—Es muy extraño que la mayoría de nosotros haya juzgado a Olimpia del mismo modo. Nos ha parecido, no te enfades amigo, algo *rígida* y sin *alma*. Su talle es proporcionado, al igual que su rostro, es cierto. Podría parecer bella si su mirada no *careciera de rayos de vida*, quiero decir, de visión. Su paso es extramente rítmico, y *cada uno de sus movimientos parece provocado por un mecanismo*. Su canto, su interpretación musical tiene ese ritmo regular e incómodo que recuerda el funcionamiento de una *máquina*, y pasa lo mismo cuando baila. Olimpia nos resulta muy *inquietante*, no queremos tener nada que ver con ella, porque nos parece que se comporta como un ser viviente pero pertenece a *otra naturaleza distinta*” (88, nuestra cursiva)

---

<sup>104</sup> Por este motivo cuando Nataniel lea para Olimpia diversos libros se dirá que “Nunca había tenido una oyente tan magnífica”, y esto debido a que en ese momento Olimpia estaba programada solo para escuchar.



Es muy extraño, pero todos nosotros juzgamos del mismo modo a Olimpia. No te enfades, hermano, si te digo que nos parece *rígida* y como *inanimada*. Su cuerpo es proporcionado, como su semblante, es cierto... Podría decirse que *sus ojos no tienen expresión ni ven*. Su paso tiene una extraña medida y cada movimiento parece deberse a un *mecanismo*; canta y toca al compás, pero *siempre lo mismo* y con igual acompañamiento, como si fuera una *máquina*. Esta Olimpia nos ha *inquietado* mucho, y no queremos tratarnos con ella, se comporta como un ser viviente, aunque en realidad sus relaciones con la vida son muy *extrañas* (77, nuestra cursiva)

Ambas traducciones acentúan la ausencia de vida. Si el autómeta mecánico para Hoffmann carecía totalmente de emociones y sentimientos en tanto máquina, los autómetas abrileanos (el padre, Sergio, ciudadanos) producen un fenómeno más inquietante, pues si bien seres degradados, aun son hombres, no obstante han perdido tal condición: ciertamente son factuales pero no poseen competencias humanas óptimas, por ejemplo, al igual que Olimpia, Sergio está desprovisto de capacidades modales: no puede hablar, moverse, ni ver. Entonces ambos son rechazados por su condición de seres muertos, simuladores de vitalidad. Esto se debe a que “La posibilidad de comparar con el ser viviente aumenta la apariencia muerta del muñeco” (Lotman, “Los muñecos” 99).

Encontramos así semejanzas entre EM y EA:

- a. Carecen de “autenticidad”: para el romántico porque hay exceso de maquinismo, para el vanguardista porque hay exceso de muerte en el mundo (abundancia programática). Por esto la pregunta que se hacía Hoffman, “¿Seré yo mismo un autómeta?”, se reitera un siglo después con el mismo sentido pero desde otra perspectiva: “¿Tengo yo una vida verdadera?”

- b. Son seres programados para cumplir/obedecer acciones determinadas; asociados a la “pseudovida” o a “la muerte que se finge vida”, recordando “la civilización de las máquinas, la alienación, el fenómeno del doble” (Lotman, “El muñeco” 100).

Con lo anotado hemos querido comprender la obra de Abril como hipertexto de los relatos del escritor alemán, con los cuales mantiene relaciones de semejanzas y diferencias. Las preocupaciones de Hoffman sobre lo “auténtico” y “animado” reaparecen en Abril a pesar de la distancia cronológica y estética, perfilándose una continuidad en el sistema cultural del autómatas, pues como señala Bravo-Villasante: “En una anticipación de casi dos siglos, en «El hombre de arena» y en «Los autómatas», observa [Hoffman] los avances del automatismo y de la robotización del mundo actual” (9)<sup>105</sup>. Abril, por su parte, busca enfatizar una crisis social, por esto su autómatas debe entenderse desde el “ideal negro” del arte propugnado por Adorno: representación que sin ser “realista” retrata sinceramente la fealdad del mundo, mediante forma descarnada y trágica.

### **3.3.2. El autómatas de Holmberg: entre técnica y política**

Eduardo Ladislao Holmberg en “Horacio Kalibang o los autómatas” prosigue la vertiente hoffmaniana<sup>106</sup>. Reanuda la problemática confusiva entre realidad y artificialidad, tal como apreciamos en estas palabras del burgomaestre Hipknock, personaje del cuento: “Si son ellos los autómatas o si lo somos nosotros, no lo sé; pero te aseguro que cantan, bailan,

---

<sup>105</sup> El autómatas se ha vuelto el hipertexto de nuestra actual cultura de la copia, donde las invenciones técnicas “(...) nos ponen, a nosotros y a nuestros parecidos, en situación de acusado y defensor, de productor y consumidor, de amos y siervos” (Schwartz 84).

<sup>106</sup> Como sucede con los textos estudiados de Hoffman, este cuento también pertenece al género de la literatura fantástica. Pero en este caso no estamos ante códigos de terror, sino frente a un antecedente de la ciencia ficción latinoamericana (Cfr. Cano). Considerando *R.U.R* o *La Eva futura* se concluye que la literatura fantástica ha acentuado el protagonismo de los así llamados “personajes artificiales”.

gritan, saben y se baten con una habilidad tal que, más parece natural que de resortes” (160)<sup>107</sup>. En este texto las apariciones de los autómatas son simulacros inquietantes, pues los hombres, engañados por la imitación perfecta, jamás son capaces de reconocer la verdadera condición de las máquinas. Solo logran identificarlos porque su fabricante, Oscar Baum, les revela el secreto.

Sin embargo, lo que nos interesa destacar del cuento es la intencionalidad del último segmento: A partir de la carta que Fritz envía a su primo, el burgomaestre Hipknock —y en la que confiesa que él es Oscar Baum, inventor de los seres artificiales—, se acentúa el valor rechazable de los autómatas, exponiéndose una explícita denuncia social. Como el autómatas abrileano, el autómatas de Holmberg es vehículo de crítica a una sociedad<sup>108</sup>.

Citamos el pasaje de la carta para apuntalar nuestro análisis:

Cuando sumergido en el torbellino de la política, encuentres algún personaje que se aparte de lo que la razón y la conciencia dictan a todo hombre honrado... puedes exclamar: ¡es un autómatas!

*“Cuando, sumergido en las grandes batallas del pensamiento, tu adversario científico llame en su apoyo los misterios de la fe, puedes exclamar... ¡es un autómatas!*

*“Cuando veas un poeta que te pinta lo que no siente, un orador que adula al pueblo, un médico que mata, un abogado que miente, un guerrero que huye, un patriota que engaña, un ilustrado fanático y un sabio que rebuzna... puedes decir de cada uno de ellos: «¡Es un autómatas!» (161)*

---

<sup>107</sup> Para llegar a esta declaración, Hipknock ha pasado por un proceso de transformación. Al inicio del cuento se le consideró un observador minucioso, capaz de reconocer inmediatamente que Horacio Kalibang era un autómatas. No obstante, luego se verá ante un espectáculo de autómatas superiores en su fabricación, modelos avanzados a comparación del defectuoso Kalibang, tal como esta descripción lo comprueba: “Su rostro carecía completamente de expresión, y al verle se diría que acababa de salir del molde de una fábrica de caretas. Ni un solo movimiento de los párpados revelaba las sensaciones que determinaban el cambio de luz, o la variación de las imágenes” (151). El avance de la mecánica regula la verosimilitud de la invención: más tecnificación conlleva a una mayor cercanía con lo humano.

<sup>108</sup> Entendemos “crítica” desde las propuestas de Eagleton: “«Crítica», en su sentido ilustrado, consiste en explicar a alguien lo que hay de malo en su situación desde un punto de vista externo, quizá «trascendental»” (*Ideología* 16).

Partiendo de Lotman, diremos que en esta cita el autor argentino manifiesta una graduación entre función directa y función metafórica de la palabra “autómata”. Mientras, *grosso modo*, Abril acentuó la segunda función comparando a un hombre, metafóricamente, con un autómata mecánico —criticando la ideología de una sociedad que deshumaniza y va deshumanizándose—, Holmberg realiza un proceso inverso pero con la misma finalidad, pues manteniendo la inicial función directa del autómata (una invención mecánica) empalma una función metafórica que será tónica: metafóricamente, la máquina se compara a los hombres, y desde dicho paralelismo se reprenderá a la humanidad. En efecto, el autómata de este cuento obtiene una significación social según la cual el mundo está al revés: no tiene valores, nada es derecho y todo es falso; el autómata es símbolo de un mundo carente: sin razón (el político apartado de la conciencia), sin verdad (el poeta que “pinta lo que no siente”), sin justicia (“un abogado que miente”), sin coraje (“un guerrero que huye”), sin armonía (“un sabio que rebuzna”).

La visión de Holmberg es impulsada por una doctrina política: la sociedad autómata es la Buenos Aires que desde su posición ideológica busca combatir, por esto, por ejemplo, se resalta que el autómata es lo opuesto al pensamiento científico. Abril, por su parte, presenta una motivación, políticamente hablando, socialista, de tal que el automatismo sea isotopía de la burguesía. En este sentido ambos representan su contexto como anti-utópico: una cacotopía: el peor de los gobiernos, el más abyecto, un Superestado (Sábato, *Hombres* 62) que planifica y programa la vida, por lo cual los ciudadanos solo pueden ser autómatas.

### 3.3.3. El servidor de *R.U.R.*: obediencia ante el programa

“Ha sido un crimen fabricar robots”

Karel Čapek.

La evolución del programa mediante tecnología y racionalidad generó diversas preocupaciones sobre los riesgos de perder la humanidad. Heidegger lo resume en el término Gestell: construcción donde los hombres son apilados y tratados como cosas reemplazables. Al respecto, téngase también en cuenta las reflexiones de Oswald Spengler (*El hombre y la técnica*), Ernest Jurgén (*Perfección y fracaso de la técnica*), José Ortega y Gasset (*Meditación sobre la técnica*) y Ernesto Sábato (*Hombres y engranajes*).

Por su parte, la semiótica tensiva nos ofrece el concepto de “captación técnica” que se refiere a la cotidianidad del mundo. Por ejemplo, ser autómatas o engranaje es lo más común en una sociedad tecnificada, así esta captación “fija, fosiliza, transforma los esquemas de acción en esquemas canónicos, los programas narrativos en escenarios fijos y las imágenes vivas en designaciones estereotipadas (lugares comunes)” (Blanco 90). A esto corresponde una racionalidad técnica que acentúa valores técnicos y científicos, abyectables porque impiden toda novedad. Obtenemos así la siguiente relación semi-simbólica:

Técnica : Sensibilidad :: Conocido : Nuevo :: Muerte : Vida

Estudiaremos brevemente esta correlación a través de una comparación entre la obra de teatro de Karel Čapek, *R.U.R.* (1922) y *El autómatas*. Karel Čapek es el creador y difusor de la palabra robot (Aldunate 155). Esta palabra, en checo, significa “sirviente”, por esto las máquinas de *R.U.R.* son programadas, como los autómatas, para obedecer órdenes.

Esta finalidad se relaciona con los planteamientos de Taylor, quien en *Principios de la administración científica* (1911) “anunciaba una nueva época en la que el trabajador se volvería tan predecible, reglado y eficaz como la propia máquina” (Wollen, 42-43). Se cumpliría así uno de los ideales del calvinismo que Weber relacionó éticamente con el capitalismo: el control absoluto del hombre mediante el trabajo, como lo ejemplificara, con creces, la lógica fordista del 20. El control aumenta conforme el trabajo se vuelve más técnico, y en consecuencia se merma la vida, por esto “Toda la civilización fordista, vista junto a la industrialización de la guerra, está orientada hacia la muerte” (Wollen 51).

Además de la semejanza modal del “deber” cumplir, robot y AA se vinculan por la insensibilidad o carencia de afectos humanos. Sergio solo siente dolor biológico (proyectado hacia sí mismo), su padre tiene desafecto hacia él, por esto, contrariamente a los sujetos automatizados, será el narrador quien sí exprese afectos (pasiones, rechazos, etc.). En *R.U.R.*, el joven Rossum desarrolla su industria a partir de la supresión de modalidades y pasiones<sup>109</sup>: “(...) una máquina de trabajar no puede querer tocar el violín, no puede sentirse feliz, no puede hacer cantidad de cosas” (23). En efecto, los robots repiten la mismidad, “nunca piensan nada nuevo” (30), sus acciones son limitadas “recuerdan todo, pero nada más. Ni siquiera se ríen de lo que les dice la gente” (35), no saben cocinar, pues “no tienen gusto” (43); pero sobretodo carecen de afectividad: “No son sensibles (...) No tienen voluntad propia. No tienen pasiones. No tienen alma” (38) y “No hay señal de afecto

---

<sup>109</sup> Se relacionan entonces con los títeres de Kleist. Recordemos que para el autor alemán un títere era superior al hombre, pues no tenía pasiones que interrumpieran su danza, por esto “El títere sería un predecesor del robot, pues como en aquel (...) se rechazan las emociones, consideradas innecesarias (...) Los robots no sienten placer ni dolor: no tienen libido ni afecto (...) No tienen placeres y no tienen lástima (Wollen 50).

ninguno entre ellos” (44), por lo cual se afirma: “Nada hay tan distinto a un hombre como un robot” (36)

En *R.U.R.* la revolución de los robots supondría el fin de este régimen, pero no hará sino recrudescerlo: el robot es más peligroso en tanto mayor su evolución. Para Karel Čapek el robot formaliza la programación en dos niveles: a) es un “esclavo mecánico” que obedece con la finalidad de “liberar al hombre de la esclavitud del trabajo” (88); b), tras su revolución, el robot se vuelve exterminador, revelando la última finalidad del programa: que no exista hombre alguno, de hecho una de las consignas del manifiesto robótico reza: “Robots de todo el mundo, unámonos para acabar con la humanidad” (80). Ya sea como engranaje pasivo o máquina destructiva, estamos ante expresiones de un mundo técnico y práctico, donde si el primero no poseía ninguna humanidad, el segundo aniquila, a escala mundial, todo registro de ella.

Alquist, uno de los científicos de la fábrica, buscando culpables del inminente fin a manos de los robots, sentencia: “Yo acuso a la ciencia. Acuso a la ingeniería (...) Todos, todos somos culpables. Por habernos engrandecido, por el lucro, por el progreso...” (91). Este testimonio, que debe ser leído considerando el contexto de 1922, afirma que la técnica deshumaniza al hombre, oponiéndose, por lo tanto, a toda vitalidad: lo vuelve un robot sirviente o le hace alcanzar una superioridad tal que lo motiva a destruir el mundo, verbigracia la “Gran Guerra”. Entre modelo (hombre) y copia (robot) la muerte en *R.U.R.* es insoslayable, de tal que el robot Radius señale: “Para ser *como los hombres* son necesarias las matanzas, lea los libros de los humanos (121, nuestra cursiva).

El estilo mortuorio es acentuado en ambos textos. AA es un hombre despojado de su humanidad; su funcionalidad consiste en no tener voluntad, permitiendo así la duración y expansión del programa. Mientras, el robot es creado para ser un servidor perfecto (mano de obra barata y eficiente) cuyo trabajo sostendrá todo el sistema productivo. Así las cosas, ambos personajes deben ser entendidos como figuras epocales, tanto el robot y AA son resultado de un sistema tecnocrático: “El robot era, por supuesto, una ampliación metafórica de la posición del trabajador en el sistema taylorista y fordista, como la del clon en un *Mundo Feliz*” (Wollen 49). En esta medida, más que ser un víctima individual, Sergio expresa un estado general de masificación, que “suprime los deseos individuales, porque el Superestado necesita hombres-cosas intercambiables, como repuestos de una maquinaria” (Sábato, *Hombres* 64), y forma parte de la masa, “es decir, ese conjunto de seres que han dejado de ser criaturas humanas para convertirse o para ser convertidos en objetos numerados, fabricados en serie, moldeados por una educación estandarizada, embutidos en oficinas y fabricas” (Sábato, *Hombres* 95). Asimismo, faltándoles voluntad permiten que lo mortuorio sea imparable: ante la ausencia de oposición o crítica, nadie detiene la realización programática, de aquí que se torne reglamentaria u oficial.

#### **4. Dos influencias del estilo mortuorio abrileano**

Hasta el momento hemos relacionado la novela poemática con diversos hipertextos del autómeta (técnicos y literarios). Esto nos ha permitido establecer la toma de posición y reconocer una crítica ideológica de la burguesía. Ahora nos detendremos en lo que consideramos son dos influencias del estilo mortuorio de *El autómeta*. Por una parte nos encontramos con una influencia directa que se sostiene a través de una dedicatoria a James



Joyce; por otro lado tenemos una influencia indirecta que se percibe mediante la continuidad de cronotopos y pasiones correspondientes a la literatura gótica. Es nuestro objetivo determinar que la relación de Abril con estas escrituras se sustenta en la afectividad. Tras las diferencias formales, propias de toda adaptación heterodoxa, tenemos un registro afectivo semejante, formalizado a través de figuras (familia, cuerpo, espacios, etc.) que constituyen una visión de mundo marcada por lo mortuario.

#### **4.1. James Joyce. Parálisis, desilusión y familia**

Santa Cecilia afirma que no hubo autor español durante los 20 ó 30 que asimilara directamente las técnicas joyceanas (30). Lo que sí evidenciamos es una nutrida lectura o por lo menos difusión, ya sea desde un joven Borges que traduce partes de la última página de *Ulises*, un conservador Antonio Machado que en su discurso de 1931 para la Real Academia enfatiza la incoherencia de esta obra, y la admiración de los intelectuales españoles concretada en la primera edición española de una novela joyceana: traducida por Dámaso Alonso como *El artista adolescente* (1926) y prologada por Marichalar. Estos son también los años de los mitos acerca de Joyce: sus libros quemados, la clandestinidad de *Ulises*, el juicio por páginas pornográficas, la celebración de la crítica francesa, etc.

Abril no es ajeno a la recepción de Joyce<sup>110</sup>. En *Hollywood* lo mencionó en una de las prosas de “Pequeña estética” (“Pascua en paisaje”) y según testimonio de Emilio Adolfo

---

<sup>110</sup> Joyce, desde distintas perspectivas, fue vinculado a la vanguardia, principalmente debido al monólogo interior que se vinculaba a otras aproximaciones al inconsciente, por ejemplo en España (Las Canarias) fue considerado miembro del surrealismo. Entre los diversos puntos que permitirían comparaciones entre Joyce y los movimientos *avant-garde*, subrayamos la terrenalidad joyceana. Considerando el apego a la calle y la preocupación por el presente (equidistante de las ensoñaciones o exotismos modernistas) como principales vectores vanguardistas, encontramos una afinidad con Joyce en tanto que su obra rechazó la mitología

Westphalen éste le hizo conocer las publicaciones de *Working in progress*, enviándole también dos libros de Joyce. Para Sánchez sus primeros poemas “denuncian al lector de Joyce, cuya *Anna Livia Plurabelle* (...) constituía lectura predilecta” (2052). Andando el tiempo, ya en libros como *Vallejo o la teoría poética* y *Exégesis trícica*, Abril hará anotaciones sobre el autor irlandés, considerándolo un seguidor de Mallarmé.

Abordamos la obra de Joyce porque Abril le dedicó *El autómeta*, tal como se aprecia en las ediciones de 1994 y 2008. Ahora, no nos interesa saber en qué preciso momento se realizó dicha dedicatoria sino cómo se constituyen las relaciones entre ambos. Más allá de una influencia técnica —por lo general tardía como sucedió en Norteamérica con Faulkner o en Francia con la *nouveau roman*— estamos ante una semejanza afectiva: configuraciones de la ciudad, familia y religión como fuentes de muerte —y que valieron a Joyce los títulos de “indecente” y “rebelde”— son isotópicas en la obra del peruano y el irlandés. Para entender esta filiación atendamos al énfasis que coloca Joyce en la palabra “parálisis”:

Hinted of the first page of *Dubliners* and displayed in the last story, this theme is “paralysis” or living death. That paralysis was meant to be the central word and a clue to meaning is confirmed by Joyce himself, who, in a letter of 1904, said he intended *Dubliners* “to betray the soul of that... paralysis which many consider a city”. His stories, faithful to his intention, betray impotence, frustration, and death. His city is the heart of paralysis and all the citizens are victims (...) The paralysis of Joyce’s *Dubliners* is moral, intellectual, and spiritual (York Tindall, 3-4)<sup>111</sup>

---

irlandesa sobre la que sus coetáneos escribían: Ante una “época acerca de guerreros antiguos y de crepúsculos místicos” típica de Yeats, Joyce prefirió “representar la vida de la clase media-baja de Dublín” (Eagleton, *La novela inglesa* 359) con tonalidades carnavalescas y terrenales, de aquí que fuera llamado “el sacerdote celebrante del cuerpo del mundo” (Eagleton, *La novela inglesa* 373).

<sup>111</sup> “Insinuado desde la primera página de *Dubliners* y demostrado en la última historia, el tema es la parálisis o muerte en vida. Parálisis fue la palabra central y el indicio para entender la obra, esto lo confirmo el mismo Joyce, quien, en una carta de 1904, dijo que *Dubliners* intentaba: “delatar el alma de

El retrato joycenano de una sociedad parálitica se vincula con el automatismo denunciado por Abril. En tal jaez, los personajes de *Dublineses* no solo padecen de parálisis sino que en distintos aspectos, tal como resaltaremos, son autómatas: obedecen, se alienan, copian, son engranajes de un sistema programático. El autómata y el dublinés expresan la enfermedad de la sociedad, estableciendo una representación que incide en los aspectos más despreciables del mundo. Por esto, por ejemplo, como sucede en *El autómata*, la saturación mortuoria de Dublín motiva la huida de Joe Dillon en “Un encuentro”; sin embargo la ilusión de aventuras del joven protagonista finalmente se frustra y queda encerrado en la ciudad profana. Para Sergio y Joe no hay huida ante el exceso programático que se disemina por cada intervalo, impregnándose en cada habitante.

Otro tema en común es la noción de familia. Recuérdese al respecto que Sergio es víctima de su padre, quien se desentiende de él, lo ignora, no lo visita durante su enfermedad y lo abandona en el hospital. Asimismo en el capítulo titulado “Muerte del autómata” el narrador sentencia: “Huid de los parientes, primeros sepultureros” (192). Por su parte, Joyce ha explotado la valoración negativa de la familia, resaltando su función coercitiva, a tal punto que anula a sus miembros (específicamente a los hijos). Si los hay entre otros ejemplos, destacamos el cuento “Eveline”. Como ha indicado Garry M. Leonard, Eveline se ve obligada a ocupar el papel de la madre y a ceder ante las ordenes paternas (97); cumplir la promesa a su madre (jamás abandonar la familia) no es solo sacrificar su libertad sino sus deseos sexuales ante las exigencias patriarcales.

---

esta...parálisis, la cual muchos consideran una ciudad”. Estas historias, fieles a su intención, delatan impotencia, frustración y muerte. Su ciudad es el corazón de la parálisis y todos los ciudadanos sus víctimas (...) La parálisis de *Dublineses* es moral, intelectual y espiritual” (Nuestra traducción).

*Dublineses* inaugura en la obra joyceana la isotopía de la familia como prisión (Eagleton, *La novela inglesa* 375), también presente en *El artista adolescente* y *Ulises*. Si entendemos a Dublín como una gran familia nacional entonces nada puede evadirse de su territorio; caso ejemplar al respecto es Stephen Dedalus quien repite el chasco de los dublineses: en un primer momento “es un vanguardista que sueña con romper por completo con un humillante pasado de opresión”, pero de vuelta al hogar “no vuelve más libre de lo que era antes de marcharse” (Eagleton, *La novela inglesa* 382). El deseo, una vez más, es sepultado cuando retornamos a lo que habíamos rehuído.

Como ha demostrado York los cuentos de *Dublineses* se hallan conectados. Estaríamos entonces ante lo que la crítica ha llamado relatos integrados, enlazados por temas y escenarios. Así por ejemplo Eveline, Mr. Duffy y Farrington son “desterrados del festín de la vida” (frase repetida en “Lamentable accidente”), de aquí que para Eagleton la mayoría de estos textos:

(...) se centran en algún tipo de ambición no satisfecha, en algunos sueño o deseo frustrados o en algún momento trascendental que resulta ser amargamente decepcionante (...) Una situación típica en estas narraciones es la de un hombre o una mujer que se encuentran atrapados, que logran entrever una salida para la situación en la que se hallan y que, sin embargo, terminan siendo incapaces de aprovecharla (...) estas historias giran con frecuencia en torno a pérdidas y ausencias (*La novela inglesa* 375)

Por su parte, *Retrato del artista adolescente* presenta una gradualidad en el trayecto de la vida: Stephen Dedalus se desplaza de los años de control religioso hacia la libertad mundana. La transformación de Stephen le permite sopesar la falsedad e inutilidad de su vida en el colegio jesuita. Dentro de este espacio, que llamaremos en la línea de nuestra

investigación “mortuorio”, destaca la negación del cuerpo (tema preeminente de la producción joyceana): en “Eveline” la familia controla, vigila y determina el rechazo del cuerpo, del sexo; en “Lamentable accidente” la demasiada decencia hace que Mr. Duffy rechacé toda relación amorosa, por lo cual se dirá “Vivía a cierta distancia de su cuerpo”. Ahora, en *Retrato del artista adolescente* la religión conduce al castigo sensorial. Frente a la culpa del pecado carnal, Stephen busca la expiación disciplinando su cuerpo mediante la obediencia de un programa que consiste en cumplir una serie de recetas, donde “Cada uno de sus sentidos estaba sometido a una rigurosa disciplina” (Joyce 170)

A esto seguirá la “verdadera” iluminación del héroe en una escena que manifiesta la intencionalidad desmitificadora joyceana: la libertad será alcanzada desde la carne, aventura y rebeldía. No es de extrañar que tras su epifanía, Stephen sienta y aprehenda el mundo con gran intensidad pasional y que la primera aparición durante esta nueva etapa sea una mujer. Joyce se convierte así en escritor de la emoción, aceptando los flujos sensoriales en toda su tonicidad carnal, por esto: “Se ha descrito *Ulises* como una «épica del cuerpo»” (Eagleton, *La novela inglesa* 359).

#### **4.2.La estética gótica: los claustrofóbico, pasional y fragmentario**

La relación entre lo gótico y las vanguardias cobra sustento a partir del surrealismo. En más de una ocasión Breton señaló que la literatura gótica había impulsado el ismo, siendo especial su predilección por *El Monje* de Lewiss, anotando en el primer manifiesto: “Lo considero un libro que exalta, del principio a fin, y con pureza inigualable, aquella parte del espíritu que aspira a abandonar la tierra” (Breton 30).En el interés por la literatura gótica

los surrealistas buscaron afinidades y trazaron una genealogía<sup>112</sup>. En este sentido Triztan Tzara enfatizó la predilección de los surrealistas por la “novela negra”:

Mientras que el siglo XVII se salda para ellos con un pasivo total, el XVIII contempla el nacimiento de la fuente que irá creciendo hasta llegar a ellos en la forma del *roman noir*, que opone su «su gusto por los fantasmas, las hechicerías, el ocultismo, la magia, el vicio, el sueño, locuras, pasiones, folklore auténtico o inventado, mitología (o sea mistificaciones), utopías sociales o de otra especie, viajes reales o imaginarios, géneros de ocasión, maravillas, aventuras y costumbres de los pueblos salvajes, y en general su gusto por todo lo que salía de los rígidos marcos en que se había colocado la belleza para que se identificara con el espíritu» a las construcciones lógicas e ilustradas de los racionalistas (...) Las únicas figuras de esta época que quieren contemplar son las de Orase Walpole, el autor de *The Castle of Otrante*, de Ann Radcliffe, de Maturin, de Lewis, y, naturalmente, de Sade (Nadeau 49).

La representación de escenarios tortuosos, cuerpos degradados, hacen que Abril se vincule con lo gótico. La literatura gótica, siguiendo las precisiones brindadas por Frederick Frank en *The First Gothics: A Critical Guide to the English Gothic Novels* (1984), se caracteriza por: 1. Contención claustrofóbica, 2. Persecución subterránea, 3. Invasión sobrenatural, 4. Arquitectura y objetos de arte (lo inanimado) que cobran vida, 5. Posiciones extraordinarias y situaciones letales, 6. Ausencia de racionalidad, 7. Posible victoria del mal, 8. Artilugios sobrenaturales, artefactos, maquinaria y aparatos demoníacos, 9. Un constante devenir de interesantes pasiones (García Iborra 21). De lo señalado quisiéramos detenernos principalmente en dos puntos: lo claustrofóbico y pasional. Para nosotros la claustrofobia es una isotopía de la maquinaria gótica a partir del

---

<sup>112</sup> Para Breton en la novela de horror: “determinados objetos (por ejemplo: castelos, ruínas, etc.) que movem a *sensibilité* humana em determinadas épocas são transformados em objeto de representação. O mundo da romance de horror não é o da orden da racionalidade-voltada-para-os-fines” [determinados objetos (por ejemplo castillos, ruinas, etc.) que mueven la sensibilidad humana en determinadas épocas, son transformados en objeto de representación. El mundo de la novela de horror no es del orden de la racionalidad-tornada-para-fines (Nuestra traducción)] (Bürger, *Surrealismo* 158).

espacio configurado. Si bien *El autómata* no presenta castillos medievales, conventos o mansiones, tenemos un sanatorio asfixiante, una ciudad oscura y un cementerio como únicos escenarios factuales<sup>113</sup>. Ante la evolución formal del cronotopo entre los siglos XVIII y XX, se ha mantenido una raíz afectiva: estos espacios son reducidos por una finalidad sádica y punitiva<sup>114</sup>, cumpliendo una funcionalidad amenazante<sup>115</sup>: aprisionar, de aquí que en “El padre y el hijo loco (Segunda estampa)” se diga que Sergio está en “la oscuridad de la celda”, y que “Las celdas tienen la más terrible locura que existe” (Abril, *Autómata* 37).

Con respecto a la pasión se busca el efecto horror, considerando que el horror “busca golpear al espectador, sacudir su conciencia con la descripción detallada y explícita de todo tipo de brutales sucesos” (Cueto, “La visión gótica”16). En este sentido debemos recordar que Abril describe un asesinato: el dolor del autómata y su proceso de muerte debe impactar en el lector<sup>116</sup>, por esto el padecimiento corporal es eufórico en su intensidad. Se

---

<sup>113</sup> Hacemos esta acotación puesto que el trayecto de Sergio en el “otro mundo” se halla próximo a lo contrafactual al carecer de “consistencia o solidez”: la naturaleza que lo rodea, y su propio cuerpo, están dentro de un fluir gaseoso o etéreo.

<sup>114</sup> Juan García Iborra, en su tesis “La representación cultural del sur en la novela gótica inglesa (1764-1820): otredad política y religiosa”, especifica que una de las vertientes del castillo era “servir como cárcel, como espacio cerrado donde las atrocidades góticas se desarrollan: torturas, violaciones y aislamiento del mundo” (58). En tal sentido debe comprenderse el sanatorio, donde Sergio es sometido a diversas torturas médicas, tan es así que el narrador nos dice: “tal era el cuadro, el crimen”.

<sup>115</sup> Sobre los escenarios de esta literatura, Kate Ferguson Ellis en *The contested castle* se detiene en la figura femenina a fin de comparar el ideal de hogar durante la época ilustrada y la amenaza del hogar en los escritores góticos. Un buen ejemplo de estas gradualidades se aprecia en *Northanger Abbey* de Janes Austen, donde se contrasta el equilibrio de la educación ideal inglesa frente a la mirada de excesos y atrocidades de la ficción gótica.

<sup>116</sup> Además del conocido caso de los autómatas hoffmanianos, debemos también incluir al juguete (títere o muñeca) en la prosa de Rainer Maria Rilke como expresión de lo siniestro o del horror fantástico tal como ha demostrado Eva Maria Simms al afirmar: “The doll is a dead body, an inanimate child, an unresponsive, rigid corpse” [La muñeca es un cuerpo muerto, inanimada criatura que no reacción a los estímulos, un cadáver rígido (Nuestra traducción) (673). Un caso que no debe dejar de mencionarse es la del monstruo creado por Frankenstein. A partir de la novela de Mary Shelley se diseñó una genealogía que menos preocupada por el efecto del horror, buscaba enfatizar los riesgos tecnológicos, especialmente en obras de ciencia ficción, cuyos personajes, androides (*Blade Runner*) o robots (“El hombre bicentenario”), problematizaban los límites natural/artificial.

trata de una intencionalidad acorde con las estrategias manipulatorias del narrador (en términos de Landowski) que determinan el carácter poliocrático del texto<sup>117</sup>: constantes amonestaciones, incitaciones, etc., se dirigen a los narratarios, esperando una recepción performativa.

Para entender la efectividad pasión-horror debemos considerar el debate que se generó entre el terror y el horror durante el periodo del gótico clásico. Mientras el terror buscaba ascender hacia lo sublime tal como evidencian las referencias de Walpole en *The castle of Otranto* y el ensayo de Ann Radcliffe “On the supernatural in poetry” (1826), el horror muestra una orientación “hacia abajo”, configurando escenas y seres degradados (satanismo, sadismo y sexo son por ejemplo los principales temas explorados en *El monje*). En el caso de Abril vemos un desfile de figuras grotescas, desfiguradas en su humanidad: el padre, los locos y Sergio enfermo. Por este motivo Zavaleta considera que esta novela es una de las más extremas de la narrativa peruana: “Sergio es una especie de Cristo marginal, crucificado por un destino aciago que no le deja sitio en la tierra. Ningún texto previo en la narrativa, ni siquiera los de Clemente Palma, es *tan pesimista, crudo y sórdido como éste*” (“Xavier Abril” 198).

Pero no solo se trata de un *pathos* o una atmósfera sino de una ideología. Al respecto tras preguntarse qué es lo gótico Robert Miles proponía que se trataba de representaciones del sujeto fragmentado (*Gothic writing* 4). En este sentido, Abril nos

---

<sup>117</sup> Siguiendo las propuestas de Albadalejo (2009) la poliocrasis se entiende dentro de “un conjunto de procesos de producción, transmisión y de recepción, integrantes del amplio proceso de comunicación” (2), así algunos ejemplos serían la audición de oyentes o dialogo entre personas en tanto que “siempre que unas de ellas habla y las otras escuchan, se está produciendo poliocrasis” (2). Este registro resulta de gran importancia si consideramos que Sergio, la ciudad y sus residentes se caracterizan por el silencio y lo inaudible. En este sentido el narrador busca ser oído, escuchado, y con ello la voz se convierte en un gesto de vitalidad.



muestra una lista de términos que indican la ruptura hombre-mundo: “Descomposición”, “Pérdida”, “Desproporción”, “Podrido”, “Carcomido”, etc. En resumen el sujeto fragmentado es aquel que carece de vida plena. Al automatismo (en tanto vida falsa) sumemos el silencio y la muerte como manifestaciones de incompletud o fragmentación, todo lo cual formaliza el estilo mortuario abrileano.

Tal como lo demuestra *Dublineses* con personajes que “(...) pueden antojársenos más muertos que vivos” (Eagleton, *La novela inglesa* 377) y el estilo gótico, con espacios claustrofóbicos y amenazantes, *El autómata* formaliza su malestar ante una época saturada de simulacros de vida. Al respecto recuérdese que “Buena parte de la literatura moderna es trágica, en el sentido esencial de no sentirse cómoda en el mundo” (Eagleton, *La novela inglesa* 373). Y esta incomodidad motivará la aspiración abrileana, parafraseando a Westphalen, de abolir la muerte.

## **5. Análisis textual**

Prosiguiendo con la exposición de cómo se impone el programa y cuáles son sus consecuencias, nos detenemos en esta cita de Habermas:

El reconocimiento fáctico de un sistema de normas de ese tipo no se basa solamente, desde luego, en la creencia de legitimidad que los gobernados alientan, sino en el temor a sanciones que constituyen una amenaza indirecta, y la resignación ante ellas, así como en el mero dejar hacer (*compliance*) teniendo en cuenta la impotencia percibida en uno mismo y la carencia de alternativas (es decir, de una fantasía aherrojada) (*Problemas* 163)

El autómata, estereotipo de una época, integra según la clasificación habermasiana, el grupo de los resignados que se caracteriza por inercia y carencia. Estos estados se deben a la imposibilidad de hacer algo o poseer algo y son motivados por el temor ante el poder

de la programación. Por esto en esta sección nos interesa detenernos en la forma-efecto de lo mortuario: qué intensidad-extensión y discurso ideológico controla y satura al mundo. Si bien analizaremos particularmente los capítulos “Sueño” y “Silencio”, nos dedicaremos también al estudio de “El padre y el hijo loco”, “Origen y presencia del hombre”, “Lucha y pérdida del mundo” y “Muerte del autómeta”.

### **5.1. “Sueño”: despliegue de la enfermedad**

En *Significación actual del realismo crítico* Lukács considera que la literatura burguesa, donde inserta a la vanguardia, se caracteriza por un desfile de patologías enfermizas. Esta concepción lukácsiana de la literatura burguesa resta méritos a los vanguardistas, valorización coherente a su partidismo político. Esta problemática se presenta, si bien matizada, en *El autómeta*. Si su subtítulo inicial configura un talante social, no olvidemos la composición poética vanguardista, a partir de la cual proyecta su crítica y denuncia.

En este sentido es necesario precisar, como hiciera Adorno a Lukács, que la vanguardia no es un síntoma más de la decadencia de una clase. Como hemos demostrado la estética-ideológica vanguardista está alentada por un pensamiento utópico que se formaliza de diferentes maneras de acuerdo al lugar de enunciación y cosmovisión de cada autor<sup>118</sup>. Se hace entonces necesario especificar que la visión de la enfermedad en Abril es distinta a la de los decadentistas o modernistas e incluso a la de los mismos

---

<sup>118</sup> Asimismo, gracias a los aportes de Raúl Bueno y Nelson Osorio, entre otros, reconocemos que la vanguardia latinoamericana presenta su propia dinámica, distinta de la europea; de aquí que no se copie sino se adapte (sea ya desde procesos de transculturación u heterodoxias estilísticas). Tenemos ejemplos en la vanguardia peruana que equidistarían de los juicios lukácsianos, verbigracia el grupo Orkopata o los gestos discordantes con el *modus vivendi* y la ideología imperantes de los así llamados “poetas puros” (las desmitificaciones culturales de un Moro, la apuesta por una nueva vida en Westphalen o el juicio al que Abril somete el crimen capitalista-burgués).

vanguardistas<sup>119</sup>. La enfermedad para Abril es expresión de una degeneración del mundo<sup>120</sup>: la planificación cultural burguesa ha quebrado la salud del hombre, de aquí que muchas de las enfermedades actuales se deban “al desequilibrio que la técnica y la sociedad moderna han producido entre el hombre y su medio” (Sábato, *Hombres* 53).

### 5.1.1. Euforia del dolor y categorías de la muerte

La estampa “Sueño” acentúa el afecto. La expresión formal viabiliza un intenso contenido afectivo: encontramos la constitución de un cuadro clínico mediante aceleraciones o golpes intensivos, disfuncionalidades orgánicas, todo lo cual está impregnado de intensidad dolorosa. El dolor es principio que guía la trama, está en lo profundo de la expresión.

El cuerpo de Sergio es “sensible a las solicitaciones y a los contactos provenientes ya del exterior”, es decir, a las sensaciones dolorosas. Sergio es puro cuerpo sintiente: su carne percibe el dolor y la enfermedad<sup>121</sup>, que no son sino carencias. Esto se aprecia en la repetición de la negación “sin”: sin orden, sin cielo, sin cuerpo, sin movimiento. En otro momento encontramos la siguiente oración: “Gritos salidos *sin* dientes, con el horror de su boca *vacía*” (38, nuestra cursiva). Asimismo, Sergio no posee cualidades como el calor (está frío) o el brillo (está abrumado). La carencia es reiterada en el capítulo “Muerte del autómeta”, esta vez enfatizando que Sergio no tiene ningún valor, nadie lo recuerda y su muerte es insignificante: “Está muerto como guante sin dedos, olvidado (...) él es guante en soledad, olvidado de mano, sin fiesta (...) simplemente guante, nada” (55). De esta manera

---

<sup>119</sup> Ya hemos precisado la diferencia con la locura surrealista, concorde al espíritu iconoclasta y a las investigaciones psicoanalíticas del inconsciente.

<sup>120</sup> Caso similar es el del impresionismo. La saturación de casos clínicos en los impresionistas (Kafka, verbigracia) no se deben, como sostuviera Lukacs en *Significado actual del realismo crítico* (primer capítulo), a un morbo insano sino al interés por retratar un contexto liminal: el mundo se encuentra en una crisis tal que la enfermedad rodea cada contorno.

<sup>121</sup> Contrariamente, las emociones y los afectos corresponden al narrador: éste reacciona negativamente, con indignación, ante el tratamiento que recibe Sergio.

para Abril el hombre es comparado a un espantapájaros: como el muñeco de paja, el hombre es endeble, torturado y desposeído.

En “Sueño” la enfermedad ha de entenderse a través de la siguiente lista de lexemas: “salta”, “grita”, “suda”, “ataques”, “convulsión” (signos ambivalentes) afirmándose que: “La enfermedad es lo más vivo y dramático del hombre” (38), pues en tal estado el hombre solo siente “la desesperación” y “lo afiebrado”. Una imagen que explica la intensa *foria* de la enfermedad es la del “endemoniado” (39): Sergio es atacado por la enfermedad a un nivel tal que sus síntomas físicos son semejantes al paroxismo de un poseso.

“Sueño” expresa la tecnología burguesa del “yo” centrada en el rechazo carnal. Transcribimos un pasaje para entender lo dicho: “La enfermera le ha salvado el otro, pero sin pene, naturalmente como cumple a una enfermera sin ovarios” (172). La acción de la enfermera es motivada por una lección que desapruueba todo contacto sexual, por lo cual se dice que la defunción de los autómatas es “MUERTE coja, sin pene” (180). Esto se aprecia también en la programación de la muerte, aséptica y abstracta: “El parte de la mañana anuncia acetona, albúmina, parálisis progresiva: MUERTE insoslayable de laboratorio” (40).

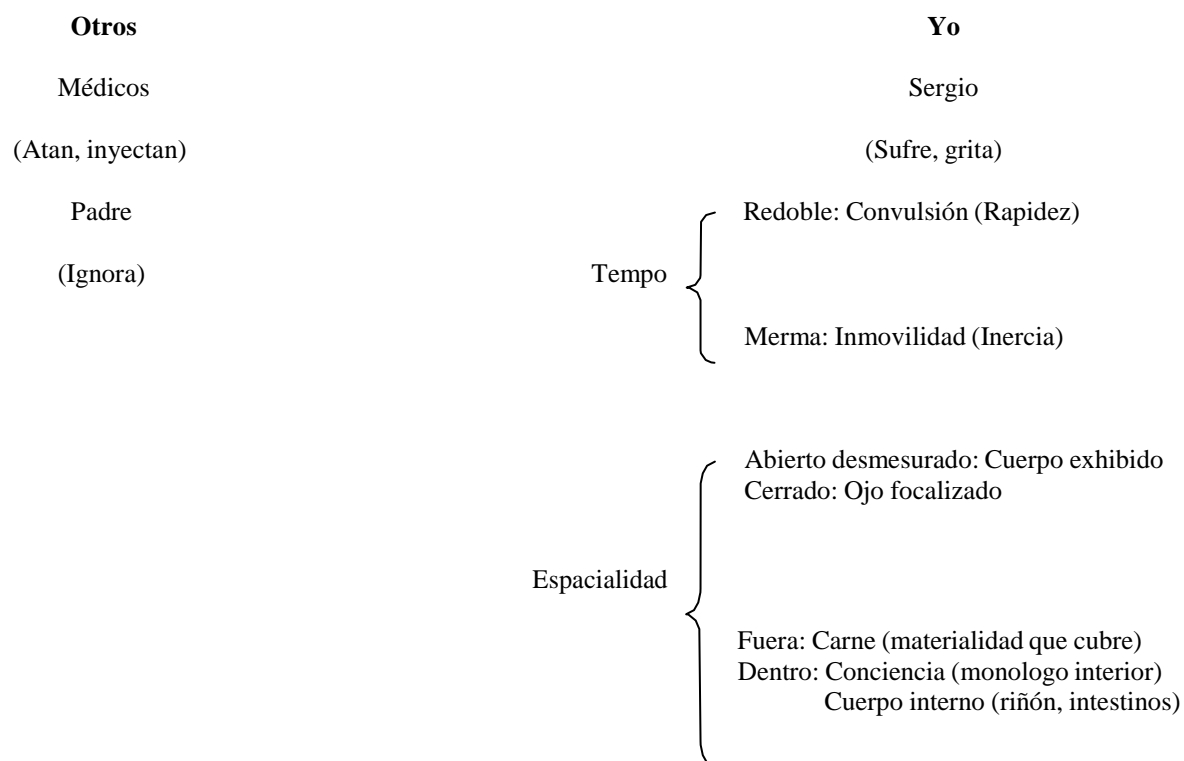
Lo anotado nos permite establecer tres niveles de la muerte:

- a. Planificación: en sí despersonalizada y descarnada.
- b. Expresión: una vez instalada en el cuerpo, es sensible y fórica.

c. Ritmo: su aparición no es prevista, ocurre sin que nadie la perciba, verbigracia el contagio: “La muerte llega descalza y casi nadie la siente” (186), pero ya fijada en la víctima será duradera, alargada, tal como comprueban las enfermedades.

### 5.1.2. Cercanía mortuoria

Como vemos “Sueño” presenta el despliegue de lo mortuorio; su extensión difusa contamina diversos resquicios y básicamente opera en dos niveles: a) son otros (médicos, padres) quienes lastiman a Sergio; b) Sergio padece la enfermedad en su propio cuerpo con diversas gradaciones (tonicidad, exterioridad-interioridad). Esquematizamos lo dicho como sigue:



El tempo de “Sueño” es el redoble: Sergio se precipita en convulsiones. El cuerpo enfermo pierde en salud, se suspende el ánimo y decae la energía vital, pero crece el dolor (eufórico, duradero e intenso). La presentación del cuerpo enfermo avanza rápido, con detalles (desmayo, descomposición) que agudizan la intensidad. Esta descripción se caracteriza por lo patético y su significación se entiende a partir de la diferencia con el lenguaje científico-objetivo del diagnóstico médico. Finalmente tras la agitada secuencia inicial concluiremos con la merma de movilidad, inercia total (antesala de la muerte), acorde con la lentitud de la siguiente secuencia (“El silencio”).

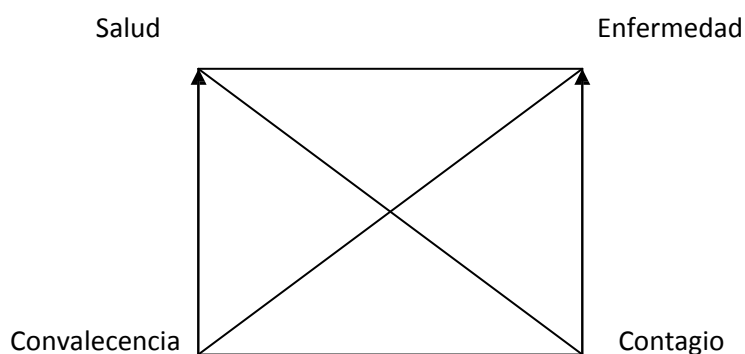
En lo referente a la espacialidad diremos que el cuerpo de Sergio es un cuadro que no podemos dejar de ver, pues está abierto desmesuradamente ante nosotros: lo mortuario se exhibe a toda luz. Posteriormente pasaremos a una reducción al focalizarse el ojo de Sergio, donde asistimos a remembranzas de su infancia perdida. Ahora, considerando el cuerpo como metáfora espacial, transitaremos entre el afuera del cuerpo exhibido (alargada agonía) y el adentro de la conciencia (brevedad del monólogo interior) y el cuerpo interno (riñón con hongo, gritos del intestino).

Ante este exceso lo mortuario es cercano a Sergio, y lo mortuario es multifuncional: monocromo (“yace el loco de un solo color”), aleja (Sergio está a “Distancia penosa, triste del mundo natural”) e incapacita (Sergio no puede orinar, no se le puede oír, no puede moverse ni ver) y vigila (Sergio es “Custodiado por el dolor”). Aquende los médicos, el crimen y el dolor; allende el padre que lo abandona y la salud que se desgasta. En tal sentido tendremos la correlación

cercano : lejano :: enfermedad : salud :: muerte : vida

### 5.1.3. Un fin inevitable y rutinario

Como consecuencia de la excesiva intensidad y cantidad de esta forma de vida (enfermedad, dolor, intervenciones médicas, carencias) Sergio, cuerpo vidriado, estalla; indicadores son los lexemas “derramarse” y “vacía”. El efecto pasional analizado establece un valor abyectable: lo mortuorio es insoportable hasta para Sergio. Así, atendamos al único y breve momento en que, mediante un monólogo interior, sabemos de su voz: “Mal olor. Descomposición. Pesa mi cadáver” (38). Las primeras palabras marcan la atmósfera de la habitación: la presencia de moscas y alusiones olfativas determinan lo hediondo. Esta hediondez es causada por una pudrición que debe entenderse como descomposición del mundo y del cuerpo de Sergio (a quien recordemos le salen hongos en los riñones). Por último, vivir de tal manera es un peso, una carga que ya no puede soportarse. No obstante, nadie puede detener lo mortuorio: avanza como contagio, se disemina como enfermedad y culmina en la muerte, solo para volver a empezar en otro cuerpo. Evaluemos la última indicación mediante este cuadro semiótico:



Lo mortuorio es lo opuesto a la salud e incluso al trayecto hacia la salud (la mejoría, relajamiento de la tensión). En este sentido los hombres (autómatas) son blancos de una

fuente mortuoria (ya sean planificadores, programadores) que expande el contagio alrededor del espacio urbano, enfermándolos. Esta fluidez mortuoria tiene la presencia de las emanaciones olfativas que como hemos anotado son propias de la descomposición. Entonces lo mortuorio peregrina y satura el “aquí”, resultando muy familiar para los residentes.

Expongamos este discurso con un ejemplo: el segmento de la fábrica en *Tiempos modernos*. La fuente es la maquinaria; Charlot, el blanco. El contagio es el trabajo mecánico que lo conduce a la enfermedad y que en este caso debe entenderse como desarreglo. Es decir, lo mortuorio desarregla los cuerpos: Charlot es víctima de un ataque que trastorna sus nervios, quiebra su cordura. En este caso, el desarreglo nos informa que el hombre se descompone (la salud no funciona), pero no la máquina; ésta se mantiene óptima, su ritmo no cesa y sigue dañando a los empleados, quienes no pueden hacer nada sino seguir contagiándose.

Y es que los autómatas al ser actantes unimodalizados permiten la predominancia del modo actualizado y realizado de la planificación, siendo incapaces de evitarlo. Este dominio genera su propia normatividad y hace que la muerte se vuelva cotidiana. En tal sentido rige la lógica implicativa: la enfermedad causa la muerte. La implicación cobra mayor sentido al percatamos que en este mundo no hay posibilidad alguna para la concesión: en esta ciudad enfermarse o morir no son hechos sorprendentes sino habituales.



## **5.2. “Silencio”: repeticiones mortuorias y el cuerpo fragmentado**

A lo largo de *El autómata* se distingue una simetría estilística en tanto que sinonimia primaria, (Lotman, *Estructura* 137). Semas como “podrido”, “oscuro”, “terrible” son equivalentes en su significación, haciendo que la estructura textual se componga de sustituciones semánticas recíprocas. La palabra “silencio” forma parte de este grupo; es una magnitud afectada (contiene afecto) y afectiva (transmite afecto), traducida en una forma tónicamente mortuoria que constituye el “léxico negro” de esta novela poemática.

### **5.2.1. Repitiendo la carencia**

En *El autómata* específicamente estamos ante “la repetición de elementos semánticamente homogéneos de sinónimos; el caso límite será la repetición de la misma palabra” (Lotman, *Estructura* 161). Consideramos que este caso límite lo encontramos en “Silencio”. La repetición de la palabra “silencio” aparece gráficamente veinte veces. Pero como bien ha indicado Lotman “la duplicación de la palabra no significa la duplicación mecánica del concepto, sino un contenido distinto, nuevo, más complejo” (*Estructura* 162). De esta manera proponemos tres niveles en los cuales la repetición cobra nuevos sentidos: a) habitación, que detalla extensión espacial del silencio; b) cuerpo, campo donde la extensión opera desde la cantidad de enumeraciones corporales; c) ausencia total de sonido, de tal que luego de focalizar el escenario el sonido terminará agotándose, por esto la línea final de la estampa rezará en mayúsculas: “SILENCIO”. La particularidad de cada nivel se reduce ante un elemento en común que configura “una unidad semántica superior” (Lotman, *Estructura* 163): la expansión del silencio (y lo mortuorio) en todos los territorios (cuerpos físicos, espacios urbanos). Este proceso establece una correlación o conexión orgánica de

comparación y oposición entre las repeticiones (Lotman, *Estructura* 167): silencio exterior → silencio interior → sentido figurado del silencio.

El silencio lo inunda todo, presenta una extensión difusa a partir de las enumeraciones de fragmentos corporales (a la usanza barroca). Cada repetición de “silencio” demuestra la multiplicación mortuoria, y en hacerlo (ejecución del programa) consiste su continuidad. El programa no economiza (reduce) sino que derrocha (amplia) para permanecer vigente: el silencio no acontece solo en el cuarto de Sergio, es un actante fuente cuyo blanco es la realidad (mundo representado que comprende ciudad, hospital y cementerio): no se concentra sino que se difunde por diversos escenarios.

Tras lo anotado, concluimos que estamos ante una isotopía de la excesiva carencia: el lexema “silencio”, repetido, actualiza la pérdida de objetos de valor: de la salud, vida y principalmente de la “voz”, pues siendo el silencio un “no sonido” implica la ausencia de un circuito o cuerpo sonoro (vibraciones, cuerdas vocales, fonemas). Sergio es un personaje vacío<sup>122</sup>, se caracteriza por la incompletud: como carece de voz, Sergio no puede ser escuchado ni sentido por otros, es como si estuviera anulado. Asimismo, como sucedió en “Sueño, se reitera la negación “sin”: el cuerpo de Sergio existe “sin sangre”, “sin latido”; la habitación se encuentra “sin ángeles”, “sin cielo” o “nube”, es decir, vacía de toda metafórea orientacional superior.

---

<sup>122</sup> Esto, posteriormente, llevara al narrador a proponer modos de cubrir el vacío del personaje, siendo la finalidad de su búsqueda encontrar medios que reduzcan la condición autómeta y sus respectivas repeticiones mortuorias.

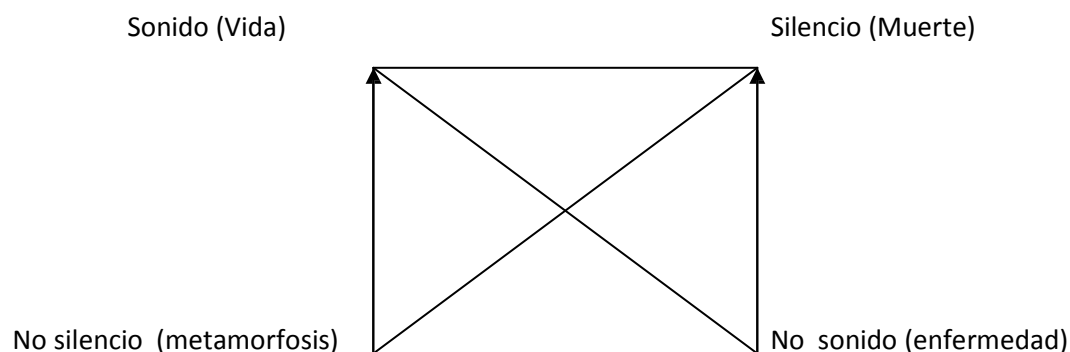
### 5.2.2. Una voz perdida

Para comprender el funcionamiento del actante silencio, nos centraremos en el segmento que focaliza el cuerpo. A fin de una mayor comprensión citamos versificando la prosa:

En las venas de los párpados, silencio  
en las orejas, cava, terror, primera palabra, silencio  
en el cuello, nudo, hueso afilado, mal recuerdo, mano sexual, silencio  
en el pecho, ascensión de la yedra, silencio  
en los dedos de los pies, animales, silencio  
en las axilas, trópico, vegetación, mono, silencio  
en los vellos del sexo, obscuridad, silencio.

Debido a su repetición, silencio es la palabra destacada, configurando la identidad textual. Su ubicación al final de las oraciones, luego de la coma, indica que es una presencia que se disemina por varias partes corporales, por esto la ausencia no solo involucra una parte específica (voz) sino un conjunto mayor (cuerpo silencioso). La extensión del actante silencio es difusa: se le capta mediante numerosas cantidades de fragmentos; su expansión, mediante la enumeración, tiene una duración alargada: detenerse en enumerar partes corporales es tomarse tiempo. Asimismo, la repetición determina el movimiento orientacional del silencio: desde los ojos (arriba) a los pies (abajo) y a través de los sentidos (vista, tacto, olfato). Ahora, sobre el *tempo* diremos que en este texto puede comprobarse la siguiente hipótesis: “El tempo rige, modaliza, dirige el ritmo” (Zilberberg, “Relatividad” 29). Ahora, si para Zilberberg el *tempo* tiene dos posibilidades funcionales, aceleración y “ralentización”, consideramos que a un *tempo* de movimiento ralentizado corresponde el ritmo de “Silencio”.

Apreciamos en este capítulo dos ritmos: uno variable que consiste en intervalos largos (focalización espacial), otro constituido por intervalos breves<sup>123</sup> (focalización corporal)<sup>124</sup>. En ambos casos tenemos una desaceleración que busca extender el silencio: su recorrido es durable, no se reduce sino que se expande (multiplicación de la palabra al repetirse). No se trata del golpe de la aceleración sino de la detención de la ralentización, configurándose un *tempo* lento. Si bien el capítulo completo está estructurado de ritmos variables, el acento siempre se coloca sobre la lentitud del recorrido, relacionándose con lo duradero y fijo de la muerte. Explicamos lo expuesto mediante el siguiente cuadro semiótico:



“Silencio” plantea la pérdida vital: Despojado de voz, de sonidos naturales (propios de la metamorfosis), el hombre habita un espacio colmado de silencio (muerte), donde cualquier intento sonoro es obstaculizado por síntomas de enfermedad (articulaciones fallidas, tartamudez, gritos sin orden). Advertimos así una graduación sonora: la presencia (voz-vida) es lejana, mientras que la ausencia (silencio-muerte) es cercana.

<sup>123</sup> Nuestra clasificación propone que los intervalos *largos* se refieren a la *habitación* y los *cortos* al *cuerpo*. Así tenemos una secuencia: Largo (“En el lecho / silencio”); Corto (“silencio / enjuta”); Largo (“Biombo / nubes”); Corto (“El silencio, solamente / obscuridad, silencio”); Largo- (“línea delgada / perdido, huido”); Corto (uñas. Silencio)

<sup>124</sup> En el caso específico corporal, el silencio rodea con ritmo rápido (secuencias cortas) pero con *tempo* lento ya que enumera miembros y repite palabras.

### 5.3. Un mundo consumido por el exceso

Si hasta el momento hemos estudiado la habitación de Sergio, ahora detallaremos la cognición extensiva del mundo desde la forma de vida mortuoria. Por ejemplo, el espacio en “Origen y presencia del hombre” es comprendido como desgaste de la vida, verbigracia *La tierra baldía*, metáfora de la decadencia del mundo. Puesto que asedia toda la zona, el exceso programático no pasa desapercibido y menos puede olvidársele, por esto el narrador se pregunta: “Quién podría olvidarse —ser o animal— de esa dimensión en la que el latido se apaga para siempre” (44). El exceso programático se manifiesta también en lo que ataca o acuita al hombre, no en vano se dirá sobre la desesperación: “Por qué la desesperación ha de bordear la frente como en dura y fosca cantera” (44), “La desesperación sólo busca y ahonda cuerpos jóvenes” (54). Igualmente la violencia de la muerte es excesiva tal como observamos en la imagen del cuerpo intervenido por púas: “Por vericuelo alambrado de púas, la muerte pincha al hombre, cógelo por media vida zarandeándolo” (56).

Por su parte “Lucha y pérdida del mundo” acentúa el caos y oscuridad espacial: “La luz no acierta a ordenar la materia; la sombra empuja el día y el horizonte del hombre acaba por perderse” (51). Debido a la saturación, en este mundo no entra nada nuevo, específicamente ningún elemento purificador: “ya no entra el alba ni el canto de júbilo” (53), es decir, permanece umbrío y silencioso.

Cuando el narrador se refiere a Sergio en “El padre y el hijo loco” resalta el encierro y la pérdida: se encuentra entre “altas paredes de yeso”, “pierde continuamente las manos” (36). Y la pérdida aumenta en extensidad, como en “El sueño”: “Pérdida de la noción, del espacio, del paisaje, del arco de la puerta, de sí mismo” (39).

Estos ejemplos presentan gradualidades entre abundancia y escasez, que pueden entenderse mejor gracias a los lexemas angosto/ancho de este pasaje: “Queda angosta la vida que pasó por tanta muerte que le calza desde los pies hormigueantes” (191). Tenemos así este semisimbolismo:

Muerte: Vida :: Abundante : Escaso :: Anchura : Angostura

### **5.3.El camino irremediable y programado**

La muerte es ilimitada espacialmente: está en la ciudad, en el cementerio donde “Aquella cruz (...) señala un subido interés fúnebre al hombre” (179). La extensión mortuoria se aprecia en la repetición de las paredes: “La orfandad caldeada de las paredes blancas, desveladas, le agobia. La resaca de las paredes que silencian el salmodiar del cielo” (179). Esto nos recuerda “Cuarto de los espejos” de Oquendo de Amat donde la muerte es amplia (angosta) en un lugar cerrado (estrecho), obstaculizando el camino del locutor, quien tropieza y se pierde: “y siempre nos damos de bruces” (28).

La falta de orientación se debe al oscurecimiento: los espacios reducidos, como ejemplifica la literatura gótica, carecen de claridad, por esto en “Lucha y pérdida del mundo” el locutor se interroga: “¿Qué oscura, densa capa cubre el mundo?” (49). De esta manera para Abril la culminación del ciclo mortuorio es apagamiento completo, pérdida total de visualidad y luminosidad:

Se apaga el ojo turno, descendido en luz (...) El mundo se ve perder violentamente como ser que muriera por las córneas y no lo supiera; sí, por los párpados qué terrible es morir obscurecido como en propio subsuelo, y

resignarse a pelear, póstumo, ya sin brazos, sin presencia, mineralmente (50)<sup>125</sup>.

Sin embargo hay un camino conocido e insoslayable: la senda hacia la muerte, porque es cotidiana, porque se repite en cada rincón del “aquí”: “El caminar hacia la muerte: los pies caídos, sin dirección, salvo que los zapatos lleven a un destino desconocido” (52)

#### 5.4. Develación de lo mortuorio

“(…) frente al objeto técnico, sea el que sea, hay que distanciarse de nuevo. Hay que volverse crítico”

(Paul Virilio)

A lo largo de su producción Abril expresó críticamente la falsedad de la sociedad burguesa-capitalista, denunciando su tecnología coercitiva del yo, que bien puede entenderse desde esta cita de Hiells Schwarz sobre la sociedad victoriana inglesa:

El hecho de comportarse como uno quería ser percibido significaba que el corazón y la mente debían ser controlados de tal manera que uno evitara mostrarse como es (...) El cuerpo tenía que ser de una sola pieza, en casa o en la calle, pero la mente vagaba, y los sentimientos se enfrentaban entre sí (76)

Por esta contradicción irresoluble, esquizofrénica, entre discurso y acción, el mundo que debía sernos familiar y seguro trocóse destructivo y peligroso. Los intentos por encubrir el rostro mortuorio de esta sociedad fueron detectados por Abril, quien nunca confió en soluciones burguesas ni en dogmas progresistas decimonónicos, según los cuales “Al hombre futuro le esperaba, pues, un porvenir aún más brillante” (Sábato, *Hombres* 54).

---

<sup>125</sup> Destáquese la agravación del proceso: a lo “obscurecido” (sin brillo) le sucede lo “partido” (sin miembros), y finalmente lo “mineral” (sin afectividad).

Hay en la escritura abrileana aliento subversivo, mostrándonos la doblez de la modernidad capitalista: las instituciones que debieran proteger la salud física y mental son más bien fuente de enfermedad y locura. La degradación del mundo nos aterra porque debiendo haber permanecido secreta y oculta ha salido a la luz, antagónicamente. Si el capitalismo se pone disfraces para engañarnos (felicidad, inclusión, libertad, derechos humanos, etc.), Abril lo descubre en su verdadera y oscura traza: la de criminal.

Fontanille y Zilberberg han señalado que: “Con la *dominación* un sujeto ‘capta’ el mundo, se asegura de su *dominio* y hace valer su eficiencia, su poder o su ‘encanto’ sobre el campo que vuelve a cerrar”. (205). La pregunta aquí es quién capta la ciudad con el fin de dominarla, quién programa. Diremos que lo hace un sujeto planificador, el cual diseña la legitimación de su poder sobre la ciudad. Luego añaden: “Con la *alienación*, es el mundo el que ‘capta’ al sujeto, lo absorbe y lo encierra, o más concretamente lo ‘secuestra’” (Fontanille-Zilberberg 205). El mundo que capta debe ser entendido como masificado: como consecuencia de las ideaciones del planificador se ha convertido en una maquinaria o prisión donde toda individualidad y voluntad son anuladas; el hombre entonces se convierte en blanco de la mira del planificador.

La planificación cultural ha de entenderse a partir de esta cita de *La ideología alemana* donde encontramos una división entre trabajo mental y material, entre programadores y sus receptores:

La división del trabajo... se manifiesta asimismo en la clase dirigente como la división entre el trabajo mental y el trabajo material, de modo que dentro de esta clase una parte la constituyen los pensadores de la clase (sus ideólogos conceptivos, activos, que hacen del perfeccionamiento de la ilusión que la clase tiene sobre sí misma la fuente principal de su



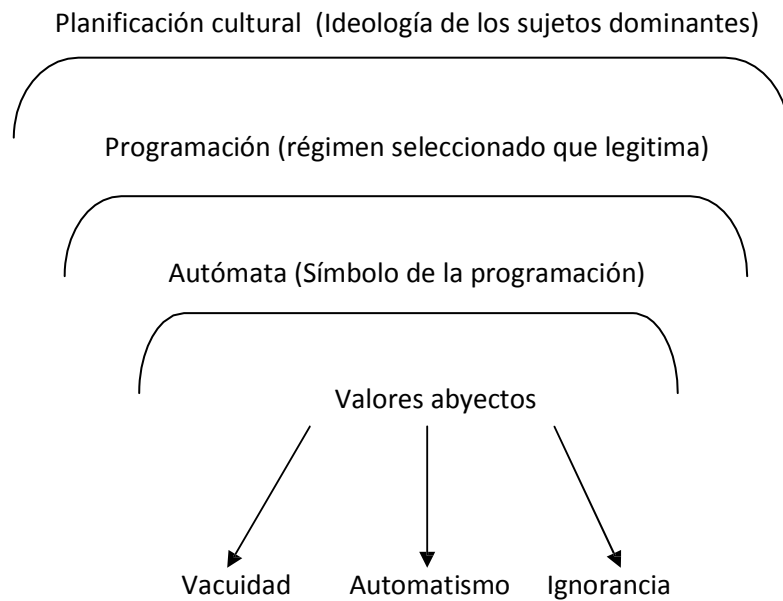
mantenimiento) mientras que la actitud de los demás en relación con estas ideas e ilusiones es más pasiva y receptiva debido al hecho de que ellos son en realidad los miembros activos de esta clase y tienen menos tiempo para producir ilusiones e ideas sobre ellos mismos (Marx y Engels, *Ideología* 39-40).

En el primer manifiesto, Breton nos habla de la fe pérdida, fe en la vida, aplacada por una planificación cultural que se manifiesta en “utilitarismo convencional” (*utilité arbitraire*) y “necesidades prácticas” (*necessité pratique*). Para Bürger estos términos expresan una crítica de la sociedad burguesa “que, com a crescente dominação da natureza, acabou também por enredar os homens cada vez mais fortemente numa malha de coerções e dependencias” (*Surrealismo* 136)<sup>126</sup>. Se resalta entonces la concordancia entre maquinaria y programación: al avance de la técnica productiva corresponde un desarrollo tecnológico de control y vigilancia sobre las vidas y cuya principal finalidad es, siguiendo el primer manifiesto surrealista, desterrar “la imaginación”, condenar al hombre a un “destino de tinieblas” y acentuar valores abyectables: a) *vacuidad*: “Todos los actos del hombre carecerán de altura; todas sus ideas de profundidad”, b) *alienación* en tanto no toma parte de acontecimientos que le suceden, “acontecimientos *que se ha perdido*”<sup>127</sup>, c) *ignorancia*: “Bajo ningún pretexto sabrá percibir su salvación” (Breton, *Manifiestos* 18). En tal jaez proponemos este esquema:

---

<sup>126</sup> “Que, con una creciente dominación de la naturaleza, acabo también por enredar a los hombres, cada vez más fuerte, en una red de coerciones y dependencias” (Nuestra traducción).

<sup>127</sup> En una apretada síntesis la alienación del trabajador consiste en la ejecución forzada del trabajo, lo cual genera un malestar debido a que durante la jornada carece de libertad y está fuera de sí (es decir, pierde su personalidad, recuperándola únicamente fuera del espacio laboral).



Tras lo anotado una pregunta se hace preeminente: ¿Cómo se devela lo mortuorio en *El autómata*? Antes de responder haremos una breve acotación sobre la ideología. Distingue Williams tres versiones de este concepto a lo largo de la crítica marxista, de los cuales nos interesa el primero: “a) Un sistema de creencias característico de un grupo o una clase particular”, usado “para los sistemas de creencias fundados en la posición de clase, incluyendo la del proletariado dentro de la sociedad de clases” (*Marxismo* 71).

Lo que devela Abril es la contradicción del sistema de creencias de la sociedad burguesa, y con lo cual, a su vez, deja sentada su propia posición socialista. La planificación cultural no se impone, a primera vista, mediante la violencia sino mediante un discurso que, las más de las veces, asegura el bienestar de la humanidad<sup>128</sup>. Para nuestro autor esto resulta incompatible, pues la ideología burguesa a la vez que publica, esconde intenciones (sustento de su dominio). A nivel de ideación la burguesía aspira a la

<sup>128</sup> Recuérdese sino a los “ideólogos de barbarie” durante el nazismo, quienes como acota Sábato en *Uno y el universo*, encontraron en las ideas mayor legitimación que bajo la fuerza (83-85).

protección del mundo, pero en la práctica demuestra una violencia sádica contra sus miembros.

Esta violencia es encubierta por un discurso legitimador que acentúa la misión civilizatoria de la clase, la cual: “se ve obligada (...) a representar su interés como si fuera el interés de todos los miembros de la sociedad, expresado con una modalidad ideal; esta clase dará a sus ideas la forma de la universalidad y las representará como las únicas ideas racionales, universalmente válidas (Marx y Engels, *Ideología* 40-41). Relacionando la ideología con el concepto de “afectividad semiótica” diremos que la planificación burguesa es motivada por ideas y afectos destructivos, los mismos que buscan mantenerse bajo discreción, manifestando un estilo claro (forma) y una afectividad oscura (contenido). Sacar a la luz estas ideas y afectos, mostrar su intencionalidad original, es la finalidad de la crítica abrioleana a la ideología burguesa.

El producto del programa (autómata) ha sido descrito por Adorno de la siguiente manera:

En medio de las unidades humanas estandarizadas y administradas prospera el individuo. Hasta se le protege y gana valor de monopolio. Pero en verdad es todavía meramente la función de su propia unicidad, una pieza de escaparate como aquellos monigotes que antaño despertaban el asombro y recibían las burlas de los niños. Puesto que ya no lleva una existencia económica autónoma, su carácter entra en contradicción con su papel social objetivo. Precisamente por virtud de esa contradicción se lo cuida como en un parque de reservas naturales, se goza de él en la contemplación ociosa (“Dummer August”)

La protección del autómata se debe a que lo mortuorio busca durabilidad. Pero otro medio de conseguirlo es mediante el castigo. Comentando al Foucault de *Vigilar y castigar*,

Zilberberg apunta: “Como si, precisamente, la inhumanidad del crimen se propagase monstruosamente, se insinuase en aquellos que (...) castigan” (“El afecto, 79). ¿Cómo entender este juicio en *El autómata*? Nuestro esbozo de respuesta es el siguiente: Quien debiera vigilar y cuidar es un delincuente. Éste castiga a su víctima y tal castigo es su crimen. El delincuente castigador en el texto abrileano es la burguesía-capitalista: aparentemente muestra una atenuación de la severidad, es más cordial y respetuosa, pero Abril devela su crueldad, cómo trastoca la convención que ella misma ha impuesto desde patrones de humanidad y civilización: su inclinación final es “al horror, al exceso, a lo insostenible, a lo inhumano” (Zilberberg, “El afecto” 79).

Esta fealdad de la modernidad que se había mantenido discreta ahora estalla, se distingue. Este “brillo público” que adquiere lo oculto, procede y se cumple como proyección de la germinalidad: la llegada del alba despeja la oscuridad. Dicho “aclaramiento” se logra intensificando el oscurecimiento: la fealdad se hace visible solo mediante manifestaciones crudas, por esto en *El autómata* encontramos una forma oscura y una afectividad clara. La claridad afectiva se formaliza en una *búsqueda* que pone en la mira “un valor que se presenta como algo exterior” (Fontanille-Zilberberg 204). Si lo externo al programa mortuorio se valora porque tiene aquello de lo cual carecemos, entonces la *huida* de este régimen es la única forma de germinar la vida.

## **5.5. Conclusiones**

Para finalizar esta sección dejamos anotadas las siguientes conclusiones:

- a. “Silencio” y “Sueño” presentan formas de vida propuestas como retensivas (dominación, alienación) cuyo principal rasgo es la espacialidad “cerrada”; el tempo

lento y la temporalidad durable, así como una pasionalidad eufórica debido al dolor. Cierre, “ralentización” y “perennización” (Fontanille-Zilberberg 209) configuran la identidad y valores abyectos de estos capítulos. El estilo mortuario es recurrente y se fija en figuras que resaltan el exceso de la muerte y valores abyectables.

- b. Pero la muerte “total” no es tan peligrosa como la muerte “a medias”, esto es, la vida aparente del autómeta, ignorante de su verdadera condición: estar muerto. Evaluémoslo en la siguiente cita: “Porque esto es lo terrible además de la muerte, sentir [falsamente] que el ser vive, dobla una esquina y goza” (*El autómeta* 53). Como a Hoffman, la apariencia vital del autómeta resulta insoportable para Abril. Adorno explica la tragedia de esta forma de vida dañada:

En medio de las unidades humanas estandarizadas y administradas, el individuo continúa existiendo. Incluso está bajo protección y adquiere el valor de un bien de monopolio. Pero la verdad es que no tiene otra función que la de su propia singularidad, no es más que una pieza de exposición, como las criaturas deformes que antaño suscitaban el asombro o la risa de los niños (“Payaso”141)

- c. La forma de vida mortuoria se configura por la repetición de metáforas orientacionales inferiores, por ejemplo Sergio se encuentra caído, está “hundido”, “debajo”. No es pues un cuerpo distendido, libre, sino oprimido, aprisionado.

- d. En los capítulos analizados se configura una plétora de la enfermedad, del dolor, del silencio. Esto conlleva a una serie de carencias, las cuales nos indican que la configuración del estilo mortuario implica una atonía de vida, de tal que la salud y alegría estén distantes mientras Sergio permanezca enfermo o muera.

## Capítulo 4

### El estilo Vital. El proceso disolvente y germinal

*Wo aber Gefahr ist, wächst  
Das Rettende auch*

Hördelin

*And death shall have no dominion*

Dylan Thomas

*In my end is my beginning*

T.S. Eliot

El recorrido de *El autómata* comprende la disminución acentual de la sucesión de *detenciones* (la “dominación” y la “alienación”) y, respectivamente, la intensificación de la sucesión de *impulsos* (la “búsqueda”, la “huida”) (Fontanille-Zilberberg 205). La configuración de este desplazamiento se conecta a efectos de sentido pasional, ya que “una forma de vida se organiza en torno a una pasión prototípica, como por ejemplo la búsqueda a partir de la espera” (Fontanille-Zilberberg 206). En este sentido el presente capítulo comprueba que la vitalidad es afecto estimulante o prototípico de *El autómata*, lo que determina la búsqueda y la creencia en una espera. Así, el estilo vital comienza a acentuarse: éste, a diferencia del estilo mortuorio (de esquema decadente) se caracteriza por la tonicidad de esquemas ascendentes, vinculados con la obtención de valores trascendentales: vida, voz, novedad, etc.

Sergio está prisionero en el hospital, tal cual los residentes en la ciudad. Fijado o anclados en la realidad mortuoria, se encuentran distanciados de la naturaleza tal como se

apunta en “Sueño”: “Distancia penosa, triste, con el mundo natural”. En ambos casos advertimos una máxima fuerza de cohesión y una débil propensión a la dispersión espacial. Sin embargo, cuando Sergio se encuentre dentro de la naturaleza se caracterizará por la fluidez: una débil fuerza de cohesión que le permitirá cambiar de forma.

El exceso mortuario estimula el deseo por salir de la “tierra muerta”, “tierra de los cactus” donde solo “cae la sombra” y habitan “hombres rellenos de aserrín” (como Eliot retrata al mundo en “The Hollow men”)<sup>129</sup>; así, Sergio “clama por una atmosfera más viva, más clara, suave (...) dichosa” (171). De esta manera el estilo vital se propone: 1) disolver la muerte y 2) germinar la vida. *Delenda es Carthago* resumiría la posición combativa del texto ante el programa, tarea nada sencilla considerando su hegemonía y estrategias de legitimación que logran incluso que “la gente pued[a] llegar a invertir en su propia infelicidad”, debido a que “El opresor más eficaz es el que convence a sus subordinados a que amen, deseen y se identifiquen con su poder (Eagleton, *Ideología* 16).

El sistema burgués-capitalista rehúsa desaparecer. ¿Cuál es la dimensión del enemigo?, ¿cómo opera y autoriza? Aunque hay variedad en las alternativas, elegimos la técnica para esbozar nuestra respuesta. Para Marcuse la técnica no resulta en sí un

---

<sup>129</sup> Tengamos en cuenta la comparación “hombre hueco”-autómata: se trata de cuerpos sin vitalidad. Considerando al autómata como artificio que imita al hombre recalquemos que “el hombre hueco” tiene antecedentes en muñecos de festividad, por esto el inicio del poema eliotiano “invoques the Guy Fawkes dummy – a thing without substance, stuffed with straw. This is the guy you burn on bonfires every 5 november –” [recuerda al muñeco de Guy Fawkes –una cosa sin substancia, rellena con paja–, que se quema cada 5 de noviembre] (Raine 17). Ahora, si *El autómata* es una filípica contra la vida falsa, “The hollow man” ataca “an unlife unlived, a kind of dishonesty, an existencial *mauvasive foi*” [una vida no vivida, deshonesto, una existencia de mala fe. ] (Raine 18). Este *mauvasive foi* resulta cardinal: es “la mala fe” evocada por Sartre para referirse a quienes renuncian voluntariamente a su libertad, aceptando las exigencias de la ideología oficial (cosificación). Los hombres huecos y los autómatas conscientes siempre actúan de mala fe, condición *sine qua non* para ser parte del programa (no es el caso de Sergio, estado puro de automatismo).



problema, de hecho aclara que incluso en las sociedades proletarias ella seguirá siendo una fuerza de producción. No obstante, le preocupa que la técnica se convierta en un patrón universal que legitime a una clase social, ya que ello “define entonces a toda una cultura; y proyecta una totalidad histórica –'un mundo'” (*Hombre unidimensional* 173 y ss).

A pesar de su oposición a estos juicios, Habermas no deja de cavilar sobre los riesgos de la técnica:

En el futuro se ampliará notablemente el repertorio de técnicas de control (...) Un pronóstico de este tipo es extremadamente controvertible. Pero de todos modos indica un ámbito de futuras oportunidades de disociar el comportamiento humano de un sistema de normas vinculadas a la gramática de los juegos de lenguaje e integrarlo en lugar de eso en sistemas autoregulados del tipo hombre-máquina por medio de un influenciamiento psicológico inmediato. (“Ciencia” 104-105)

En ambos casos se advierten las características de mundo *Gestell*, donde la comunicación y el comportamiento del hombre-máquina (autómata) se hayan regulados por la tecnocracia. En este sentido el gran riesgo de la ideología tecnocrática es el paso de un “extrañamiento natural” a un “extrañamiento planificado” donde: “Los hombres harían su historia con voluntad, pero no con conciencia” (Habermas, “Ciencia y técnica” 10)

Sobre el tipo de vida en la época técnica Benjamin apunta:

Pero de lo que desde luego no carece [la vivencia del obrero en la máquina] es de la futilidad, del vacío (...) sus gestos, provocados por el ritmo del trabajo automático (...) Cada manipulación del obrero en la fábrica no tiene conexión con la anterior, porque es su repetición estricta”, por esto su trabajo “está vaciado de contenido” (“Sobre algunos temas” 150).

De esta manera, la técnica no solo motiva guerra sino que enajena al hombre; no solo promueve muerte definitiva sino, peor aún, muerte a medias: los obreros se vuelven autómatas, carentes de voluntad y sentido, vida sin ningún valor. Sobre esta concepción benjaminiana sirvan las siguientes palabras de Löwy:

(...) en sus escritos de los años 1936-1938 sobre Baudelaire retoma la idea típicamente romántica —sugerida en un ensayo de 1930 sobre E.T.A. Hoffman— de la oposición radical entre la vida y el autómata, en el contexto de un análisis de inspiración marxista de la transformación del proletariado en autómata: los movimientos repetitivos, vacíos de sentido y mecánicos de los trabajadores sujetos a la máquina (...) son similares a las actitudes de autómatas que tienen los transeúntes en las masas descritas por Poe y Hoffmann: ambos, víctimas de la civilización urbana e industrial, ya no conocen la experiencia auténtica (...) sino sólo lo vivido inmediato” (“El marxismo romántico” 92).

En la reseña del libro *Le pays n'est a personne* de Jean Cassou (*Amauta* N° 18, 1928), Abril acentúa el tecnicismo norteamericano en dos pasajes, bosquejando ya su desconfianza del progreso moderno en estos términos: “(...) el ritmo de metal, de sanas poleas, con que Estados Unidos pretende desviar el verdadero sentido espiritual de la vida”, “En esta época de impotencia de rascacielos y de histerismo mecánico”. Considerando que el discurso y la práctica de la modernidad capitalista son resultados de una programación, diremos que para Abril el programa (formalizado en “ciudad” y “época”) se configura como desvío que aleja de la senda deseada (obtención y goce de la vida), conduciendo al hombre a un espacio caracterizado por la “no-acción” y la enfermedad:

La no-acción indica una incapacidad: el hombre no puede moverse, se encuentra detenido en un espacio excesivo. Expliquemos: los rascacielos son símbolos de poder, pues la altura se debe a un deseo por destacar, por demostrar la superioridad

de la modernidad capitalista sobre otras etapas históricas. Ahora, dicha “grandeza” no solo opera a un nivel factual (construcción de obras arquitectónicas) sino como expansión de lo mortuorio.

La enfermedad es de origen mecanicista y, como explicamos con un ejemplo de *Tiempos Modernos*, la máquina descompone al hombre, por esto el histerismo es un desequilibrio causado por la realización y vigencia del programa. La evolución de la técnica no beneficia al hombre sino que lo enferma y mata.

Bajo estas consideraciones la poesía se concibe como *fármaco* contra la enfermedad. Tal lo hace T.S. Eliot en el verso final de *La tierra baldía*, donde la repetición de “Shantih” (paz) invoca una regeneración que devuelva la fertilidad al mundo; García Lorca en el tránsito lírico de *Poeta en Nueva York* (de la infernal e insensible ciudad americana a la mágica y voluptuosa isla de Cuba); Eluard cuando nos diga en “El rostro de la paz”: “El hombre tienen necesidad de vivir/ necesita hacer vivir y se une de amor” (407). Abril expresa esta aspiración vital y confianza poética en un pasaje de *Vallejo* (1958), afirmando: “El alma pasa por todo un desarrollo de experiencia hasta lograr su libertad. Este hecho proclama el triunfo de la Poesía. Sólo la Poesía es capaz de emancipar el alma transformándola en Belleza” (94)

### **1. El estilo vital**

El estilo vital presenta diferencias frente al estilo mortuorio. Si antes entendimos la obra abriliana desde el régimen de la programación ahora lo haremos a partir de los regímenes

de manipulación y ajuste. Esto supone un salto cualitativo: pasamos de la relación con objetos (autómatas) a la relación con sujetos (hombres). Esto supone criticar la ideología coercitiva (programación), para lo cual se emplean estrategias de salida (principio de intencionalidad del locutor) y afectaciones del lector. Interviniendo sobre destinatarios y público el discurso de *El autómata* tiene como finalidad motivar una búsqueda (social o espiritual) que permita abolir la muerte.

En este sentido recordemos que el narrador no se mueve por la regularidad de los roles temáticos sino por la competencia modal: es un sujeto motivado y un actante tetramodalizado. En esta línea si antes establecimos que Sergio, en tanto autómata, era un “actante rol” ahora diremos que es un “actante actitud” debido a su transformación en la naturaleza, cambiando la expectativa que de él se tenía: se quiebra la previsibilidad del carácter rutinario del engranaje.

El estilo vital es disolvente y germinal. Lo guía una afectividad de aclaramiento que ya había sido expuesta en el texto abrileano “Designio” (*Difícil Trabajo*), donde encontramos estas líneas: “No se puede estar en sombra. No se puede estar debajo de la sombra. Bajo la luz”. Estamos ante una creencia optimista: la búsqueda de lo luminoso y matinal, el descubrimiento del alba, serán posibles gracias al retorno de Sergio. Este proceso comprende:

- 1) Ataque al programa (crítica ideológica como gesto de protesta).
- 2) Huida del régimen programático (metamorfosis que confirma la negación),

3) Devenir hacia una nueva existencia y realidad (mito y utopía que cimentan el cambio y creación).

Estas secuencias confirman la lógica activa expuesta por Mariátegui en “Pesimismo de la realidad y optimismo del Ideal”:

La actitud del hombre que se propone corregir la realidad es, ciertamente, más optimista que pesimista. Es pesimista en su protesta y en su condena del presente [mortuorio]; pero es optimista en cuanto a su esperanza en el futuro [vital]. Todos los grandes ideales humanos han partido de una negación; pero todos han sido también una afirmación (...) Los que no nos contentamos con la mediocridad, lo que menos aún nos conformamos con la injusticia, somos frecuentemente designados como pesimistas. *Pero, en verdad, el pesimismo domina mucho menos nuestro espíritu que el optimismo. No creemos que el mundo deba ser fatal y eternamente como es. Creemos que puede y debe ser mejor.* (28, Nuestro subrayado).

### **1.1. Interacciones: de la manipulación al ajuste.**

En *Interacciones arriesgadas* Landowski estipula que el régimen de tipo manipulatorio (o estratégico) se basa en un principio de intencionalidad (24). Siguiendo su propuesta el sujeto manipulador persuade o disuade al sujeto manipulado para que acepte o no su designio. Se trata de un juego de valores, intercambios y contratos. En esta medida, el narrador de *El autómeta* busca disuadir a los destinatarios de su apego a lo mortuorio, para lo cual configura y ofrece una utopía, valorizada por su sacralidad y vitalidad. El narrador

desea que los destinatarios se adhieran a su causa. Para hacerlo no recurre ni a la adulación ni al desafío sino a una crítica que rebaja el *modus vivendis* programado.

Cuando hablamos de manipulación en *El autómata* esta se desarrolla en un plano horizontal: el narrador no quiere ser reconocido por sus cualidades y competencias sino aspira a que su proyecto de redención sea compartido por todos, para ello debe saber cómo lograr que su mensaje sea recibido y entendido por los destinatarios, en tal sentido les crítica diciendo: *Tu vida es la de un autómata, careces de vitalidad, dominado por una ideología burguesa, ¿cómo puedes permitir que esto continúe?* Abril opera constructivamente a partir de esta crítica, en un anhelo por mostrarles a los hombres “la fragilidad de sus pensamientos, sobre qué cavernas han edificado sus tambaleantes viviendas” (Artaud, *Cartas* 12). Busca contagiar su querer: *quiero que tú quieras y creas en lo mismo que yo, porque sé que esto te salvará.*

La manipulación del narrador define que su coparticipante ya no sea un autómata, pues increpar o criticar es “atribuir a su interlocutor el estatuto y las competencias de un sujeto” (Landowski 25). Se reconoce que el coparticipante es consciente y tiene la facultad de cambiar, entendiendo que se le está ofreciendo desautomatizar su vida, retornar a una calidad digna de humanidad. Aquí una vez más el tránsito de la programación a la manipulación implica la superación de una organización tecnocrática hacia una sociedad fundada “en la interdependencia entre sujetos” (Landowski 30). ¿Pero a quién se dirige el narrador? En *El autómata* el compromiso de los personajes acerca de la revolución es inexistente, sus preferencias tienden a la continuidad del mundo burgués; su sistema de valores se sustenta en la planificación cultural burguesa y su racionalidad está programada.

Este público se adhiere al programa mortuario, expresado en la cotidianidad. No obstante se busca afectarlos, hacerlos reaccionar ante el crimen, sacudirlos del letargo y la complacencia. Si consideramos la “lógica del manifiesto” que estructura este discurso, la obra configuraría un público futuro (fuera del programa) que sí sabrá captar el llamado del narrador.

Ahora, mientras la manipulación consiste en *hacer creer*, el ajuste se basa en *hacer sentir* a partir del “contagio entre sensibilidades: hacer sentir que uno desea para hacer desear” (Landowski 49). En tal jaez el narrador quiere contagiar al público su indignación ante la muerte de Sergio y de cómo es posible permanezcan en estado de autómatas. El narrador quiere que deseen el advenimiento de lo germinal tal como él lo hace, invita a que los destinatarios participen de sus intereses afectivos. De esta manera transmite su sensibilidad perceptiva y axiología: sus experiencias perceptibles y valorizaciones del mundo exterior (la ciudad, el hospital, los autómatas).

Advertimos en *El autómata* el siguiente proceso: 1) manipulando, se planea adherir la voluntad del otro a nuestra causa, 2) una vez convencido, se busca una interacción más cercana (el ajuste), pues a los argumentos siguen los afectos: contagiar la pasión (el deseo, la indignación, la esperanza). En este sentido el ajuste será tónico cuando se ejecute la utopía. Expliquémoslo mediante esta cita: “Con la manipulación aparecen ‘sujetos’, maleables puesto que dotados de inteligencia y de una relativa autonomía. Con el ajuste, esos mismos sujetos son además reconocidos como dotados de un cuerpo y, por consiguiente, de una sensibilidad” (Landowski 49). A lo largo de los ocho capítulos que integran *El autómata* la manipulación corresponde a un “estado realizado”. Por su parte, el ajuste, que identificamos

en la función crítico-afectiva del narrador, cobrará énfasis en el devenir: el advenimiento de Sergio permitirá “un hacer conjunto” (Landowski 48). Así las cosas, manipular es un proceso de desautomatización, mientras que el ajuste será el nuevo régimen tras la consumación de dicho proceso. En consecuencia mientras más cerca estemos de lo germinal no sólo Sergio obtendrá un nuevo cuerpo sensible sino también la realidad. La utopía no solo implica entonces un ciclo transformacional sino también una corporización.

### **1.2.La función crítica**

El estilo vital cumple una función crítica motivada por la necesidad de disolver y hacer germinar nuevos marcos conceptuales. Las protestas de Abril se deben a una acentualidad de la praxis vital, por ejemplo las referencias al cine y a la garganta en “Estética del sentido en la crítica nueva” (*Amauta* N° 24, 1929) marcan un énfasis por lo colectivo (cinema > ópera-danza) y corporal (grito > canto-música). En este sentido, Abril admite, en “Mosaico Contemporáneo” (*Amauta* N° 26,1929), su preferencia por lo mundanal, por todo aquello desligado de abstracciones y solemnidades: “Un court de tennis es más interesante que la Academia Francesa, como un bar es más inteligente, en su atmósfera, que una Biblioteca” (27)

El cambio pertenece a una minoría; lo dominante sigue siendo la cotidianidad política, económica y social: la inutilidad de las soluciones burguesas permanece tal como evidencia su prosa “No se ha hecho nada y no hay un hombre” (*Amauta* N° 6, 1927). En este texto abrileano la repetición de “No se ha hecho nada” acusa al programa que a pesar de su discurso progresista ha sido incapaz de crear nueva vida, consiguiendo solo la destrucción mundial. A fin de lograr un “giro” Abril busca que sus destinatarios



concienticen esta situación, por esto no solo presenta una crítica acérrima sino que incita a una labor constructiva y defensiva.

No basta solo con la disolución crítica. Ya en “Nota a la muerte de la novela” (*Amauta* N° 27, 1929) Abril especificó que la defunción de un género no debe detener el ritmo de la creación, por esto a la vez que desciende una “técnica literaria” una praxis vital debe surgir: “Lo nuevo no se adquiere con buenas notas de competencia académica, universitaria. Lo que ha muerto en la novela es la técnica, su funcionamiento cardíaco, debido al choque con un nuevo estilo de vida. Nacimiento adánico, del cuerpo y del espíritu” (68). Abril resalta aquí su esperanza en una nueva forma de vida-arte, acorde con las propuestas de Bürger en este pasaje de su *Teoría de la vanguardia*: “Insistir en la monotonía de la muerte de la novela, sin precisar la constatación del nacimiento de un nuevo cuerpo sensible, era sumamente peligroso, porque se caería en una vaga crítica de carácter meramente sentimental, sin derrotero, sin esperanza de salvación” (68).

La “monotonía de la muerte” (permanencia abyecta) causa los ataques de *El autómata*, por lo cual esta novela se vincula a un estado afectivo de la época. Las acusaciones de Abril deben entenderse a luz de coyunturas políticas e intelectuales, así escritores y pensadores de nueva sensibilidad consideraron que la vigencia burguesa, civilista y oligárquica, debía concluir. Por esto el discurso abrileano recuerda, entre otros, el pensamiento de Gonzales Prada (los viejos a la tumba), la visión política de Valdelomar durante sus discursos de campaña parlamentaria y el malestar de *Amauta* frente a la universidad conservadora y tradicional (*Amauta* N° 7, 1927).

### 1.3. Vanguardismo afectivo.

Los lazos de Abril con el vanguardismo no estuvieron exentos de contradicciones. El criticismo abrileano no solo se dirige a la ideología burguesa sino también hacia la vanguardia, por considerarla, en algunos casos, producto de moda sin profundidad alguna. En este sentido a partir del estilo vital la vanguardia se dividiría entre afectiva y formal.

En reseña al libro *Otoño* de Germán Campos (*Amauta* N° 17, 1928) Abril amonesta a la nueva poesía: “Debo advertir que la poesía nueva se ha olvidado del tono para desmayarse en imágenes cuando no en vulgares y callejeras metáforas” (102). Con este mismo razonamiento acota luego: “Germán Campos es el poeta con personalidad lírica en él, y no en los demás, como sucede con los poetas vanguardistas, que lo son sólo por sentido crítico intelectualista” (102). El criterio de Abril es semejante al de Vallejo y Martí Casanovas, quienes clasificaron entre arte vital (revolución proletaria) e intelectualista (vanguardismo). Siguiendo esta división, en España Ortega y Gasset catalogara, despectivamente, a los vanguardistas como “señoritos satisfechos”<sup>130</sup> opuestos a la insatisfacción de la verdadera intelectualidad (*La rebelión* 71). Es inadmisibles no advertir

---

<sup>130</sup> Si bien Ortega señala en *La deshumanización del arte* que la vanguardia reivindica al arte, pues aspira a “lograr construir algo que no sea copia implica el don más sublime” (28), este estudio no ha de interpretarse, en absoluto, como un apologético de las vanguardias. La posición humanista de Ortega reconoce en la deshumanización una decadencia cuyos síntomas son la escasa importancia a la condición humana en tanto “el poeta empieza donde el hombre acaba” (55) y la intrascendencia del arte que hace de él inspiración pueril. Ante este último fenómeno, Ortega se admira y extraña, ya que como hemos precisado anteriormente el arte – de la mano con lo intelectual– aún tiene para él trascendencia “en un sentido noble”, aun es posibilidad de “la salvación de la especie humana” (50). El tono desencantado ante el arte nuevo se debe además a que en la figura del intelectual, otrora guía, ha desaparecido pues el artista nuevo rehúsa las grandes misiones, por eso la siguiente nostálgica acotación: “Era de ver el solemne gesto que ante la masa adoptaba el gran poeta y el músico genial, gesto de *profeta o fundador de religión, majestuosa apostura* de estadista responsable de los destinos universales” (50, nuestro subrayado). Asimismo, Ortega no puede dejar de preocuparse ante el odio del arte nuevo ante el pasado, se interroga así: “¿Es que fermenta en los pechos europeos un inconcebible rencor contra su propia esencia histórica, algo así como el *odium professionis* que acomete al monje, tras largos años de claustro, una aversión a su disciplina, a la regla misma que ha informado su vida?” (47). La pesadumbre de estas palabras se debe a que para Ortega la vanguardia es la pérdida de la tradición humanística.

que un sector de la vanguardia dio sustento a estos juicios debido a la aprehensión superficial de la época, por esto Mário de Andrade en “Prefacio Interesantísimo” resaltó que la novedad no consistía en mencionar aparatos tecnológicos modernos.

Apreciamos un problema de “representación”: si la vanguardia, discursivamente, expresó desacuerdos con la mimesis realista (Huidobro es paradigma de este rechazo), las menciones de teléfonos, trenes, aeroplanos, no hacían sino redundar lo anterior, prosiguiendo con lo mismo que se criticaba. Esto se debió a que la vanguardia sufrió un fenómeno similar al del modernismo: la proliferación de escritores de circunstancias, quienes concebían la escritura como receta, tal como denunciara Vallejo en “Contra el secreto profesional”. Seguir una serie de requisitos dados, creyendo así estar al día con la época, fue error de muchos. La comprensión no provenía de un archivo-fichero poético sino de vivencias y sensaciones de crisis, trágicas y perturbadas. Así, mientras Hidalgo y Parra del Riego sustentan los juicios de Mirko Lauer acerca de un vanguardismo peruano sin modernidad y acrítico (“La poesía” 80)<sup>131</sup>, por otro lado, Vallejo, Abril, Oquendo, Westphalen y Moro, expresan en su práctica creativa una modernidad literaria: ruptura, novedad y autocrítica frente a la institución-arte burguesa. Los primeros captan la realidad de manera superficial y su vanguardismo es estrictamente formal; los segundos experimentan un eufórico conflicto interior al compás de la época y aspiran a disolver la realidad para hacer germinar un arte-vida: su vanguardismo acentúa la afectividad y tal

---

<sup>131</sup> Asimismo pocos fueron los manifiestos vanguardistas en nuestra literatura que expusieran la autocrítica. Se centraron por el contrario en rechazos o censuras, entre un pasatismo y lo nuevo, puntos que como indican Bürger no bastan para entender la vanguardia. Estrictamente los pensadores de nuestro vanguardismo fueron Mariátegui, Vallejo, Basadre y Abril: desde uno y otro franco ambos establecen la formación, crítica y decadencia de la nueva sensibilidad. Por otra parte tenemos a la narrativa vanguardista peruana, que dada su inexorable impronta narrativa, logra captar la modernidad desde una óptica criticista, mostrándonos a la ciudad como un tráfago caótico, tal se evidencia en *La casa de cartón* y en diversos cuentos de Hidalgo (Vid. en nuestro tercer capítulo el inciso sobre estos autores)

situación los distingue de escuelas precedentes, pues “Lo que diferencia a los hombres de esta época no es tan sólo la doctrina, sino sobre todo, el sentimiento” (Mariátegui, “Dos concepciones” 13).

En términos semejantes Abril plantea la diferencia entre poesía con, y sin, alma. Esto sucede cuando considera que la poesía vallejiana permanece vigente debido a que expresa una preocupación espiritual, equidistante, por lo tanto, a las inquietudes de la poesía vanguardista:

“Porque es evidente que la expresión del espíritu ha sufrido considerable merma en los últimos tiempos que coinciden, desde luego, con el auge de la mecánica y el deporte: el culto físico. Por esto no deja de llamar la atención la preponderancia que tiene el alma en la obra de Vallejo. La poesía moderna de la época, el vanguardismo estridentista, dominante, había borrado toda noción del alma, tal vez por la creencia y falsa suposición de que era una categoría extemporánea” (*Vallejo* 95).

Luego brinda una nomina de autores, poetas trascendentes, que “se mantuvieron al margen de la tendencia que pugnaba por el total desahucio del alma”, entre los cuales menciona a los siguientes: “Rainer Maria Rilke, Oscar Milosz, Stefan George, William Butler Yeats, Alexander Blok, Antonio Machado, Arthur Symons, Paul Valéry, Rabindranath Tagore, José M. Eguren, Juan Ramón Jiménez, Saint-Jhon Perse (Leger-Leger), Pierre Reverdy, Enrique Banchs, T.S. Eliot” (95)

La diferencia no es únicamente la tecnificación, ésta no es sino piel del afecto (que mueve y selecciona). Por ende preguntémonos: ¿qué tecnificación formal es impulsada por la afectividad vanguardista? La afectividad o sensibilidad frente a la modernidad es síntoma de un nuevo estado espiritual, de *otra* predisposición ante el mundo. En muchos casos de la

vanguardia peruana la tecnificación, valorada por novedosa, no fue sino un síntoma más de “lo siempre igual en lo nuevo”; sin embargo la diferencia es marcada por escritores que antes que tecnificación sintieron lo nuevo como crisis espiritual, paroxismo pasional “fresco”. Sobre este particular Abril apuntó: “La *técnica* se agota, se distorsiona, se anula en proezas de ingenio, de virtuosismo epidérmico, formal, en tanto que el *contenido* [afecto para nosotros] proclama el desarrollo constante, dialéctico, de la conciencia creadora, mental” (“Mariátegui” 42-43).

Para quienes la época motivo un “estilo negro-perturbado” o una negociación cultural tensiva, no solo retahílas de yuxtaposiciones o tecnicismos, los consideramos vanguardistas del afecto: El Hidalgo cuentista, el Vallejo poeta (*Trilce*) y prosador (*Escalas*), Adán en *La casa de cartón*, Oquendo de Amat, Abril (*Difícil trabajo* y *El autómeta*), Enrique Peña (*Cinema de los sentidos puros*), Westphalen y Moro; los hermanos Peralta, transculturadores con *Ande* y *El pez de oro*. Por los motivos expuestos los autores que a continuación mencionaremos son vanguardistas a nivel técnico: el Hidalgo poeta (desde *Arenga Lírica* hasta *Simplismo*), Juan Luis Velásquez, Magda Portal, al Adán de los poemas vanguardistas y Parra del Riego<sup>132</sup>.

Para fijar la pertenencia de Abril a la vanguardia afectiva, y resaltar su mundanidad o terrenalidad, huelga citar esta nota vallejana<sup>133</sup>:

---

<sup>132</sup> Este es un esquema preliminar que aún no ausculta la problemática estilística acentuada en el segundo grupo: Magda Portal, entre un pastiche romántico y proletario; continuidad de la subjetividad modernista o romántica en Velásquez e Hidalgo; filiaciones clásicas en los antisonetos de Adán, etc. Sobre la problemática de los estilos en la vanguardia *Vid.* Elguera, Christian. “Estilos, crítica, mito y revolución: El proyecto estético-ideológico de la vanguardia peruana”. *El Hablador* 18 (2010). Web, 18-02-2012.

<sup>133</sup> Se encuentra en el “Catálogo de la Exposición de Poemas” de Xavier Abril (del 7 al 15 de noviembre, París, Boulevard de la Madeleine, 1927).

Xavier Abril, por su parte, reemplaza la palabra del poeta por la palabra del hombre, sin detenerse en metáforas, en patentes de invención y ni siquiera en marcas de fábrica. Quiera el Todopoderoso que en muchos mozos de América —tan perdidos hoy para después— voten, como Abril, por la terrible causa del Hombre, que, a la larga, no se deja estafar así nomás. Quiera el Todopoderoso que, como Abril, recuerden esos mozos [anexos a la vanguardia técnica] que cuanto se crea en el mundo tiene, hasta nueva orden, un único sentido: el de avivar la vida, humanizándola y no simplemente ingeniándola (En Abril, *Vallejo*111)<sup>134</sup>.

## 2. *El autómata* y el periodo del marxismo gótico

En “Intermezo polémico”<sup>135</sup> (*Mundial*, 25 de febrero de 1927), Mariátegui señaló la falta de ruta en las nuevas generaciones; debido a esto su interés por los surrealistas se debía a que éstos habíanse adherido al plan revolucionario. Pero el encuentro surrealismo-marxismo no siempre fue afable. Por ejemplo en *El arte y la revolución* Vallejo incluye un artículo que reproducía los requisitos indispensables para ser autor proletario, destacando entre ellos el rechazo al surrealismo.

Ciertamente desde el marxismo heterodoxo las vanguardias resultaban indeseables. Eugene Lunn ha explicado en *Marxism and modernism* que tras la revolución rusa, los futuristas fueron los primeros en conectarse a su causa ideológica, pero la relación no fue duradera debido a que se impusieron las exigencias del escritor proletario programadas por Lenin, Trostky y sobretodo Stalin (69 y ss). Ante este panorama cabe preguntarse ¿cuál es la situación de Abril? Encontramos aquí variaciones posicionales. López Lenci considera que Abril es“(…) el primer poeta que tiene contacto directo con el surrealismo francés, entre 1925 y 1927, y uno de los iniciadores de la resonancia de este movimiento en

---

<sup>134</sup> La alusión a la metáfora se debe a que esta figura fue la abanderada del vanguardismo, recuérdese así los manifiestos ultraístas; asimismo, no en vano, Ortega y Gasset la consideraba principal “arma lírica” del arte deshumanizado (30).

<sup>135</sup> Meses luego, junto a “Réplica a Luis Alberto Sánchez”, Mariátegui lo incluye en *Amauta* N° 7 (1927). Ambos texto se publican bajo el paratexto globalizador de “Indigenismo y socialismo”.

español” (*El laboratorio* 101-102). Por esta vinculación la presencia de Abril en *Amauta* sería medular: “(...) se convierte en una suerte de puente entre el ismo galo y la vanguardia peruana” (Kishimoto 157). De hecho, fue él quien facilitó a Mariátegui la dirección de Breton, “(...) en una carta fechada el 8 de octubre de 1928” (Silva-Santisteban, “André Breton” 8). Estuardo Núñez recuerda que Abril era “(...) el más asiduo colaborador de la revista y el más declaradamente surrealista, y también el más temprano colaborador de ella” (*Letras de Francia* 223). Esta cercanía es resaltada por el mismo Breton en “*Les Feuilles libres*” (*Amauta*, N° 18, 1928): “Nuestro amigo Xavier Abril ha dado un salto al arte puro con los arrebatos de mar que tiene su adolescencia. Recuerda la manera de los iluminados: Rimbaud, A. Jarry, Lautréamont” (84).

El manifiesto abrileano “Estética del sentido en la crítica nueva” (*Amauta* N° 24, junio 1929) enfatiza conexiones con el movimiento francés. En breve nota de *Amauta y su influencia* Alberto Tauro esboza la temática de este texto (Breton, Vaché, cinema, etc.) recordándonos que se presentó como “apuntes de un libro sobre el superrealismo” (40)<sup>136</sup>. Pero si “Estética del sentido en la crítica nueva”, siguiendo la clasificación de Nadeu, se inserta en el periodo heroico del surrealismo, el posterior manifiesto de Abril, “Palabras para asegurar una posición dudosa”, corresponde ya al periodo “razonador”, que se distingue por las relaciones con el socialismo y la síntesis revolucionaria-onírica.

A pesar de tales antecedentes, Abril en *Hollywood* (1931) y *Difícil trabajo* (1935) declaró su alejamiento del movimiento surrealista, considerándolo una etapa superada. Esto se debió a que en la década del 30 había claros ejemplos de poetas “descarriados” por no

---

<sup>136</sup> Identificamos aquí un tipo de paratexto: el de las obras futuras nunca escritas. Abril, en pie de página que corresponde al título de este manifiesto, indicó lo siguiente: “Apuntes literarios de un libro sobre el Surréalisme en preparación” (49)

cumplir las normativas del comunismo soviético: Vladimir Maiakovski y los surrealistas. Según los comunistas el surrealismo representaba falta de compromiso auténtico, indefinición política que se expresaba en sus crisis internas<sup>137</sup>. Coyunturas políticas determinaron la retirada de Abril: para un autor que iniciaba su militancia socialista no era favorable seguir unido a grupos fariseos.

El maridaje surrealismo-comunismo fue un progresivo desencuentro que se debió a las siguientes causas:

- a) Pierre Naville publicó en 1926 *La révolution et les intellectuels: Que peuvent faire les surréalistes?*, un panfleto donde increpó al movimiento su incapacidad revolucionaria, individualismo y misticismo oriental (Sheringham 108)
- b) Breton respondió a Naville en el trabajo “Légitime défense” (*La Révolution surréaliste* N° 7), que “criticaba (...) las maniobras sospechosas del PC francés frente a la adhesión de los intelectuales honrados” (Moro, “La prostitución” 106).
- c) En junio de 1927, sin embargo, Breton, Aragon, Eluard, Péret y Pierre Unik se afiliaron oficialmente al partido comunista francés (Gimenez-Frontin 87). El

---

<sup>137</sup> Es innegable la heterogeneidad de posturas surrealistas acerca de la revolución, sintetizadas por Löwy en este párrafo: Na realidade, os surrealistas estavam divididos em três tendências: aqueles que, como Naville, insistiam na revolução nos fatos; aqueles que, como Artaud, não acreditavam senão na revolução espiritual, e aqueles que, como Breton e a maioria do grupo, buscavam a unidade, a essência comum dos dois, partindo do postulado de que a poesia e a revolução são irmãs [En realidad los surrealistas estaban divididos en tres tendencias: aquellos que, como Naville, insistían en la revolución de hechos; aquellos que, como Artaud, no acreditaban sino una revolución espiritual; y aquellos que, como Breton y la mayoría del grupo, buscaban una unidad, una esencia común de los dos, partiendo del postulado de que la poesía y la revolución son hermana (Nuestra traducción)] (“Pessimismo” 61-62)



*Segundo manifiesto surrealista* (1929) y la publicación de *Le surréalisme au service de la révolution* (1930) son, en buena parte, producto de esta relación.

- d) Louis Aragon, en el congreso de escritores de Kharkov de 1930 es obligado por los comunistas rusos a renegar del surrealismo y el freudismo; posteriormente, en 1932, romperá lazos con los surrealistas.
- e) El PCF desaprobaba y no entendía el trabajo de *Le surréalisme au service de la révolution*, por esto Breton “was called to answer for articles in the Surrealist review, and it was one of these, letter from Ferdinand Alquié deriding the Puritanism of Soviet society, that led to the expulsion of all the Surrealists, save Crevel and Tzara, from both the Association [AEAR] and the PCF in July 1933” (Short 30)<sup>138</sup>.
- f) El “I Congreso Internacional por la Defensa de la Cultura” (París, 21- 25 de junio de 1935) significó la ruptura total: Breton abofetea al escritor soviético y organizador del congreso Ilya Ehrenburg, por lo cual se le prohíbe hablar; consecuencia de esta beligerancia es el suicidio de Rene Crevel.

En adelante un surrealista, tras los hechos mencionados, era *persona non grata* para las posiciones más ortodoxas del marxismo. Conocidas estas disyuntivas epocales, resulta coherente que Abril, tras su cercanía al surrealismo —a partir de manifiestos (1929-1931) y

---

<sup>138</sup> “Fue llamado a responder por artículos en la revista surrealista, y uno de estos, la carta de Ferdinand Alquié ridiculizando el puritanismo de la sociedad soviética, impulso la expulsión de todos los surrealistas, salvo Crevel y Tzara, tanto de la Asociación de escritores y artistas revolucionarios [AEAR] y del PCF en Julio de 1933” (Nuestra traducción)

obras como *Difícil trabajo* (1926-1930) y *El autómata* (1930-1931) —, decida alejarse definitivamente de este movimiento<sup>139</sup>.

Pero la voluntad de un autor no siempre se plasma en la obra y a pesar de las indicaciones el resultado es otro. Vallejo recuerda en “Literatura proletaria”: “Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la revolución pero como artista no está en manos de nadie *ni en las mías propias* el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas” (645.Nuestra cursiva)<sup>140</sup>. Abril dejó en claro su deferencia hacia el socialismo escogiendo como subtítulo de *El autómata*: “relato socialista”, lo cual excluía de antemano toda consideración desde otra perspectiva<sup>141</sup>. Pero lo que nos espera no es una composición selectivamente socialista, sino una mezcla con el surrealismo.

En *El autómata* a la vez que el narrador arremete contra la ideología burguesa, la transformación de Sergio implica un ciclo germinal que trae a colación fuentes míticas,

---

<sup>139</sup> Para 1958, en *Vallejo*, Abril continuará manifestando su distancia del surrealismo, así arremete contra el movimiento de esta manera: “La poesía se diferencia, en este aspecto, de la elaboración simulada de los ‘surréalistes’, cuya receta está copiada, ingenuamente, en la mayoría de las cosas, de los ejemplos clínicos que ofrece la psiquiatría. Es decir, que se confunde el *absurdo* y el *delirio*, creadores del conflicto poético, con los datos aislados y fragmentarios propios de la disociación mentales. Las características de la psicosis depresiva radica, precisamente, en una incapacidad manifiesta para la aprehensión de la realidad. Por el contrario, hay que proclamar, con Mallarmé, la necesidad de la ‘folie utile’” (24). Para respaldar estas palabras Abril recurre, en su nota quincuagésima, a un pasaje de “Autopsia del surrealismo” de Vallejo.

<sup>140</sup> Este juicio es reiterado en “El pensamiento revolucionario”: “La poesía ‘pura’ de Paul Valéry, la pintura ‘pura’ de Gris y la música ‘pura’ de Schoenberg, bajo un aparente alejamiento de los intereses y realidades de la vida, sirven, en el fondo, a estas realidades y a estos interés. Sólo que lo hacen inconscientemente” (732)

<sup>141</sup> ¿Cómo hubiera resultado *El autómata* sin esta mezcla de estilos? *La Venus mecánica* de Díaz Fernández podría ser una respuesta parcial. Frente a la mezcla de estilos de los textos vanguardistas, esta novela resalta por la selectividad socialista. Dicha exclusividad la convierte en un panfleto donde la imaginación queda relegada ante las exigencias del servicio a la revolución. Esto nos replantea la idea vallejana de política: ¿un escritor necesita de partidismos para expresar sus sentimientos políticos? Por el momento solo señalamos un fenómeno propio de la época: de extremo a extremo, se paso de una planificación cultural burguesa —en su momento criticada— a una planificación cultural soviética que cayó en la misma operatividad. *La Venus mecánica* quiso ser un retrato histórico, de aquí su ahondamiento en tipos sociales y aspectos económicos. La intención de presentar la decadencia causada por la pobreza no deja de recordarnos al naturalismo. Si bien, igual que en *El autómata*, se enfatiza la concepción salvacional del comunismo, la diferencia radica en el tratamiento: Díaz Fernández es siempre realista, Abril rehúye esta adscripción: mientras el ibérico cae en la propaganda política, el peruano logra una amalgama de crítica ideológica y contra-ideología utópica.

otorgando halos extraterrenales y utópicos al texto. Por supuesto, finalmente se acentúa la terrenalidad, mas la intersección señalada opera ya como gradualidad, que no oposición de estilos. La composición novelesca no excluye al surrealismo sino que, a diferencia del Abril autor, lo incluye. Esta gradualidad de crítica ideológica y elementos mítico-utópicos nos permite establecer el marxismo gótico de *El autómata*. Michael Löwy, identificando las diversas y muchas veces antagónicas preocupaciones de Walter Benjamin y Andre Breton, retoma el concepto de marxismo gótico acuñado por Margaret Cohen en *Profane Illumination*, para entender las conexiones entre marxismo y surrealismo. Atendamos a su definición:

Tal vez podríamos definir la reflexión común a Benjamin y Andre Breton como una forma de “marxismo gótico”, distinto de la versión dominante con tendencia metafísica y contaminada por la ideología evolucionista del progreso. El adjetivo “gótico” tiene que ser entendido en su acepción romántica: la fascinación por el encantamiento y lo maravilloso, así como por los aspectos “embruados” de las sociedades y de las culturas premodernas. La novela “negra” inglesa del siglo XVIII y algunas novelas románticas alemanas del siglo XIX son referencias “góticas” que encontramos en el mismo corazón de la obra de Breton y de Benjamin. Común a los dos, el marxismo gótico sería, por lo tanto, un materialismo histórico, sensible a la dimensión mágica de la cultura del pasado, al momento “negro-trágico” de la rebeldía, a la iluminación que desgarrar, como un relámpago, el cielo de la acción revolucionaria” (“El marxismo romántico” 77-78)<sup>142</sup>

En otro artículo, “O marxismo libertario de André Breton”, lo explica como sigue:

Fica evidente que seu marxismo não coincide com a vulgata Oficial do Comintern. Poderíamos defini-lo talvez como um "materialismo gótico", ou seja, um materialismo histórico sensível ao *maravilhoso*, ao momento negro da revolta ,à iluminação que dilacera, como um raio, o céu da ação

---

<sup>142</sup> Aquí Löwy enfatiza los aspectos maravillosos vinculados a culturas primitivas o premodernas, que prosiguen la fascinación romántica por la recreación de mitos. En este sentido, la transformación de Sergio se vincula a los ciclos regenerativos de la naturaleza, acontecimiento maravilloso que expresa el marxismo gótico de *El autómata*.

revolucionária. Em outros termos: uma leitura da teoria marxista inspirada por Rimbaud, Lautréamont e pelo roman noir inglês (Lewis, Maturin) - sem perder de vista, por um instante sequer, a necessidade imperiosa de combater a ordem burguesa. Pode parecer paradoxal unir como vasos comunicantes *O capitale*, *O Castelo de Otranto*, *A origem da família*, *Uma estação no inferno*, *O Estado e a revolução* e *Melmoth*. Mas é graças a esta abordagem singular que se constitui, em sua inquietante originalidade, o marxismo de André Breton. (32)<sup>143</sup>

El marxismo gótico comprende una etapa cardinal en la trayectoria abrileana: durante este periodo se fusionan estilos políticos y espirituales. *Difícil trabajo* y *El autómatas* son expresiones del marxismo gótico correspondiente a la tendencia revolucionaria de Andre Breton (Lowy “Pessimismo” 62).

Detengámonos en el paratexto “Autobiografía o invención” para entender la evolución estético-ideológica de Abril entre las décadas del 20 y 30. Señalaba el autor:

“Yo he traído a la poesía sudamericana el surmenage, la taquicardia (1926), el temblor, el pathos, el «terror al espacio». Después de mis primeros ensayos y experimentos literarios (1923-1925), hice un viaje a Europa. Asistí al debate del *Surrrealisme*; pero a mi vuelta al Perú (1928) me ganó la revolución, el marxismo, en la predica de Mariátegui” (20-21)

Entre 1923 y 1925 consideramos que Abril se adscribe a un “vanguardismo técnico” o “estridentista”, y que comprende el corpus de *Hollywood*, si bien algunos de los textos se hallan fechados en años posteriores. Sin embargo, a partir de 1926-1927 reconocemos a

---

<sup>143</sup> “Queda claro que su marxismo no concide con la Vulgata Oficial del Comintern. Podríamos definirlo tal vez como un "materialismo gótico", o sea, un materialismo histórico sensible a lo maravilloso, al momento negro de la revuelta, a la iluminación que dilacera como un rayo: el cielo de la acción revolucionaria. En otros términos: una teoría marxista inspirada por Rimbaud, Lautremont y por la novela negra inglesa (Lewis, Maturin) sin perder de vista, por un instante siquiera, la necesidad imperiosa de combatir el orden burgués. Puede ser paradójico unir como vasos comunicantes *El capital*, *El castillo de Otranto*, *El origen de la familia*, *El estado y la revolución* y *Melmoth*. Pero es gracias a este abordaje singular que se constituye, en su inquietante originalidad, el marxismo de André Bretón” (Nuestra traducción).

Abril dentro de un vanguardismo afectivo<sup>144</sup>: este periodo comprende la composición de *Difícil trabajo*, libro que debido a las referencias de índole socialista (verbigracia “Taquicardia”) inicia la configuración del “marxismo gótico”. Prosiguiendo con el testimonio abrileano, cuando regresó a Europa su credo político ya estaba definido, tal lo evidencian sus publicaciones en *Bolívar*. En esta medida, como lo fue 1928, 1930 es capital: año en que publica el primer capítulo de *El autómatas*, “Lucha y pérdida del mundo”, manifestando ya la madurez del “marxismo gótico”. En este lapso colabora también con *Front*, siendo editor de su sección “Literatura americana (1930-1931). De esta última ha dicho Abril:

La revista respondía a un fervor radical anti-burgués, con un programa consistente en la unidad de la literatura avanzada de izquierdas, dirigida, obviamente, contra el fascismo y el nazismo, que por esos años amenazaba, como hoy, la paz mundial, con los mismos y peores propósitos de dominación universal del imperialismo complotado (*Poesía soñada* 212)

Bajo influencia de la aclimatación política proletaria, Abril inició su militancia. Los textos de 1933-1936 son producidos por un escritor fielmente revolucionario, desvinculado por completo de las vanguardias. Si bien la cima del periodo socialista es *Declaración de nuestros días*, los vínculos de Abril con Alberti proporcionan un alcance de su discurso proletario por aquellos años. En el “adelanto” de *Octubre*, publicado el 1 de mayo de 1933 (Santoja 139), figuraban tres autores responsables: Rafael Alberti, César M. Arconada y Xavier Abril, único peruano, y con quien “debieron configurar (...) el equipo que

---

<sup>144</sup> La afectividad o sensibilidad frente a la modernidad, como señalarán Vallejo y Mário Andrade, es índice de un nuevo estado espiritual, de *otra* predisposición ante el mundo. En muchos casos de la vanguardia la técnica, valorada por novedosa, no fue sino síntoma de una impresión superficial ante la tecnología de moda. Sin embargo la diferencia es marcada por escritores sintieron “lo nuevo” como una crisis espiritual, como paroxismo pasional. Para quienes la época motivo un “estilo negro-perturbado” o una negociación cultural tensiva, y no solo retahílas de yuxtaposiciones o tecnicismos, los considerados vanguardistas del afecto.

básicamente afrontó el lanzamiento de *Octubre*” (Santoja 144). Esta revista en su “Declaración de principios” resaltaba la esperanza revolucionaria y un dogma partidista<sup>145</sup>, pues “aceptaba los puntos aprobados en el Congreso de Kharkov” (Santoja 139), el mismo donde el surrealismo fuera denigrado.

Abril ratificará esta toma de posición en su prólogo a *Consignas*, poemario publicado por Alberti el 1 de mayo de 1933. En el paratexto titulado “Poesía y revolución” Abril sostiene que está a favor de la literatura “al servicio de la causa del proletariado” (4-5). En otro momento afirma que Alberti es paradigma de escritor revolucionario que “lucha por encontrarse entre las masas, negando así la soledad individualista de los *artistas puros*” (3). *Consignas* y su prólogo deben entenderse a partir del epígrafe que Alberti escogió de Lenin: “La literatura debe ser una literatura de partido”<sup>146</sup>. Bajo este imperativo se

---

Y que se legitima en autoridad gracias a los postulados de Andrei Zhdanov en Primer Congreso de Escritores Soviéticos (agosto de 1934), los cuales definirán el “realismo socialista” (Wood, “Realismo”, 325), y, por consecuencia, la definitiva separación con el vanguardismo. El gran teórico del realismo socialista fue Gyorgy Lukács, quien bajo tal compromiso denostó al vanguardismo. Es interesante observar como otras voces, provenientes también del marxismo, criticaron sus postulados. Por ejemplo para Ernest Bloch (“Discussing Expressionism”) los juicios de Lukács sobre el expresionismo alemán carecen de rigor pues se basan en antologías y artículos periodísticos y no en las obras de los autores que ataca, además considera que su análisis opera con una limitada concepción de la realidad (22). Por su parte, Bertolt Brecht afirma que la concepción lukasiana del arte moderno parte de un principio de lo correcto que enumera instrucciones sobre el deber literario, apreciando solo como escritores a los antiguos maestros, aquellos que producen una fecunda vida del espíritu, que prefieren una narrativa lenta a los eventos veloces, trayendo el retorno de la individualidad al centro de la escena (69). Sin embargo el ataque más duro lo realizara Theodor Adorno (“Contra el realismo mal entendido”) al sostener que el arte vanguardista no es desviación de la realidad, discutiendo al detalle el problema de la realidad según Lukács, sosteniendo en oposición a las limitaciones realistas: “El arte no conoce la realidad reproduciéndola de manera fotográfica o ‘perspectivista’ sino expresando, en virtud de su constitución autónoma, lo velado por la forma empírica de la realidad” (254-55)

<sup>146</sup> Esta frase es tomada de “La organización del partido y la literatura del partido” (1905). Esto nos trae a colación el debate que se generó en La Unión Soviética entre dos posiciones de entender la literatura: Lenin y Trotski en contra de la teoría literaria del formalismo ruso. En *Literatura y revolución* (1923) Trotski criticaba a los formalistas no plegarse a los legítimos interés de la revolución rusa, ante lo cual, Boris Eichenbaum, en “En torno a la cuestión de los ‘formalistas’” (1924), respondió lo siguiente: “El formalismo no se opone al marxismo, sino que sólo está en contra del simple traslado de los problemas sociales y económicos en el dominio del estudio del arte” (52). Resaltemos que con “simple traslado” se alude a la “teoría del reflejo”,

comprende el cambio abrileano: desacentúa lo literario en favor de lo político, promoviendo a nivel de autor una separación irreconciliable entre ambos<sup>147</sup>. Abril retrocede hacia una burda dicotomía, y decimos “retroceso” pues años antes, en *El autómata* (1930), había mostrado gradaciones tensivas entre surrealismo y socialismo.

Meses luego Abril tomará distancia de *Octubre*, es así “fugaz miembro del comité de la revista, pues en el número 3 [agosto-septiembre de 1933] se comunicó a los lectores su apartamiento del cargo «por razones ideológicas profundas»” (Santoja 144). No obstante para 1936 escribe, y brinda entregas, del poemario *Declaración de nuestros días*, su poemario revolucionario, que incluía prólogo de César Falcón (Canosa Ortega 266-267; Meléndez 214-215) y un poema de Alberti, “Oíd el alba de las manos arriba”.

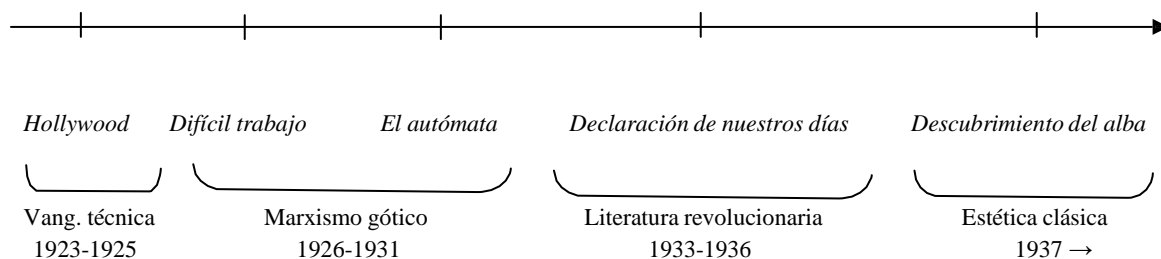
Pero no tarda en llegar otro vuelco: para 1937, con la publicación de *Descubrimiento del alba*, Abril produce alejado de la efervescencia ideológica socialista. A partir de aquí vendrá lo que consideramos, al menos en poesía, el periodo apolítico abrileano<sup>148</sup>, caracterizado por a) desconfianza “del espíritu radical, de la negación desaforada y de la obsesión por lo novedoso, de cierto sector de la vanguardia” (Gómez 112), b) valoración, métrica y temática, de la estética clásica española (*La rosa escrita*, *El gran onírico*, etc.). Lo dicho puede sintetizarse en el siguiente esquema:

---

criterio oficial de la relación mundo-texto y propuesto por Lenin en *Materialismo y empirio-criticismo* (1909). Una exigencia como tal, con Stalin en el poder, no tardó en volverse coercitiva: quienes la rehusaron fueron víctimas de la injuria, verbigracia los surrealistas franceses, tal como recuenta César Moro en “La prostitución del concepto revolución” (186)

<sup>147</sup> En este sentido el discurso abrileano es correlativo al Vallejo de *Rusia en 1931* y *El arte y la revolución*. Andando el tiempo Abril dejará la “estética ideológica”, sin embargo Vallejo ofreció, hasta su muerte, una lectura particular del socialismo. Aun incluso los trabajos incluidos en *El arte y la revolución*, a primera vista tan dogmáticos, nos muestran, como precisa Ferrari en “Poesía, teoría, ideología” (1974), una tensión agonística, una mezcla de tendencias. Somos así conducidos a una conclusión momentánea: Vallejo, a pesar de Marx y Lenin, no puede dejar de ser Vallejo.

<sup>148</sup> En este grupo no debe considerarse *Declaración de nuestros días*: claro, el libro fue publicado en 1988 (Montevideo, Ediciones Front), pero fue gestado y escrito en los treinta.



### 3. El narrador y el acento de la praxis vital

*El autómata* si bien presenta cuadros de degradación, pesimistas, es también una disidencia activa y constructiva, donde apreciamos el talante surrealista. Mariátegui sentenció: “Proponiendo a la literatura los caminos de la imaginación y del sueño, los suprarrealistas no la invitan verdaderamente sino al descubrimiento; a la re-creación de la realidad” (“Nadja” 176). Esta recreación no se plantea en *El autómata* ingenuamente sino que lleva la impronta del inconformismo: “El surrealismo es una mística de la revuelta. Revuelta de artista contra la sociedad convencional, su estructura fosilizada y su falso sistema de valores; revuelta contra la condición humana, mezquina y sórdida” (Pellegrini 19-20).

El narrador expresa una crítica del sistema ideológico burgués-capitalista, acorde con el marxismo gótico, que ataca la planificación, el programa y el automatismo. En este sentido la crítica de la ideología es “la reacción a la crueldades de la «ideología»” (Sloterdij, *Crítica* 55). Con esta posición el narrador supera la neutralidad del intelectual aburguesado. Expliquemos: para Breton el artista burgués descompromete socialmente sus acciones mostrando una inconsecuencia y tolerancia que neutraliza toda protesta (Bürger, “Surrealismo”147); en oposición —considerando la influencia surrealista— el narrador



aspira a la beligerancia, comprendiendo el arte no como creación estética<sup>149</sup> distanciada de la sociedad sino como parte directa de la praxis vital (Bürger, “Surrealismo” 149).

### 3.1.Modalidades del narrador

Si las capacidades de Sergio para hablar y actuar estaban anuladas, mediante la intervención del narrador se inaugura la voz y acción de lidia contra dicha carencia. El mundo que rodea al narrador se caracteriza por la incomunicación, de aquí la predominante isotopía de la no-voz (interrupciones, asfixia, silencio, mudez, etc.). El narrador opera en dos niveles: 1) habla por Sergio, y 2) ante un público (al cual dirige su discurso). En el primer caso estamos ante una interacción comunicativa (intercambio de información), mientras que en el segundo, ya “no se intercambian informaciones, sino que se busca restablecer el acuerdo acerca de la validez mediante una fundamentación, es decir, alegando razones” (Habermas, *Problemas* 12).

El narrador tiene la certeza de que alguien planifica la vida de los hombres, disponiéndolos para la muerte, quitándoles todo lo preciado, por ejemplo la voz, la identidad, la salud, atiéndase sino a estas dos citas: “¿Quién ha robado el grito del hombre, sacándolo desde la laringe con baba y encías? (...) alguna mano o viento de mano dispone

---

<sup>149</sup> A esto se debía la incomodidad del surrealismo cuando era considerado una corriente literaria más, incluyéndolos dentro de la institución-arte que rechazaban. Sobre las distancias con la literatura Breton señaló en el “Preámbulo (mensaje diferido)” de la edición de *Nadja* de 1962, que esta obra fue impulsada por motivaciones anti-literarias: eliminar la descripción y usar métodos clínicos de la neuropsiquiatría (7). Valga así precisar que el “automatismo psíquico” no se concibió como técnica literaria (Bürger 140)<sup>149</sup> sino que fue una operación mental en las antípodas del modus vivendis burgués, por esto la liberación del inconsciente supuso para ellos una alternativa al exceso de la razón instrumental: la dinámica del inconsciente no puede ser controlada por la planificación cultural ni programada<sup>149</sup>. El automatismo psíquico aspira al acontecimiento que se mueve por lógica concesiva. Se concluye así que “A partir da crítica da linguagem, fica claríssimo que a pética surrealista, dada sua natureza, é um exercício de crítica da sociedade” [A partir de la crítica del lenguaje, se hace clarísimo que la poética surrealista, dada su naturaleza, es un ejercicio de crítica a la sociedad] (149).

esta postración tenaz, martirizada” (45); “¿Quién tiene los hilos sutiles, quién los hala? (...) ¡Horror, garganta nudosa y sin voz! ¿Qué valiente, hijo de puta, le coge de la garganta hasta romper las palabras? ¿Quién ha robado la humedad de las mucosas del autómatas?” (55).

A la postre, el narrador determina su toma de posición en las antípodas del programa. En el narrador, sujeto autónomo, se integran y organizan diversas modalidades: se inicia con la posesión de modalidades virtualizantes y actualizantes, ambas exógenas, tales como el “querer” y el “saber”. Este sujeto quiere disolver el programa y su conocimiento lo lleva a una modalidad realizante exógena que lo permita: a un “hacer” manipulador formalizado en figuras retóricas. Sabiendo que debe impresionar y convencer al público para adherirlo a su causa, adquiere una modalidad actualizante exógena: cumple las condiciones necesarias para poder lograr su intencionalidad germinal. Finalmente en el mundo textual representado se llega hasta la actualización de un hacer transformacional: la proyectividad del poder. No se hace germinar otro régimen ni se “es” un nuevo sujeto, pues Sergio aún no retorna de su viaje. Esto no significa un fracaso del deseo y la búsqueda, sino que se mantiene en estado de abertura. En tal sentido impera la esperanza o fe en la recuperación de la vida, no “allá” (natura abstracta) sino “aquí” (tierra concreta). La llegada o aparición de Sergio advendrá como epifanía terrenal.

Una importante diferencia modal con los autómatas es la del saber. En efecto, mientras el padre de Sergio se caracteriza por la ignorancia, no sabe: “Ignora el conocimiento trágico que tiene de él la vida, la botella, el transeúnte, el dinero que gasta o el propio mal”, el narrador conoce verdadero rostro de la planificación cultural burguesa. Frente a la tipología de autómatas, él toma conciencia de lo que se oculta, atacándolo en

aras de su descubrimiento y correlativo derrumbe. Para diseñar la crítica primer paso es el conocimiento ideológico del enemigo, en este sentido el narrador sabe, en la línea marxiana, que la ideología “expresa una *Weltanschauung* [visión de mundo] de un opositor, incluso su aparato conceptual” (Ricoeur, *Ideología* 193). En este sentido, solo reconociendo que se enfrenta a un programa legitimado recurrirá a ciertas estrategias de manipulación que logren afectar a sus receptores.

Entendemos la manipulación del locutor como saber-hacer y poder-hacer, cuya finalidad es hacer-hacer: intervenir sobre el público y contagiarlo a tal punto que actué en pro de su proyecto. Partiendo de que “Todo lo que mueve a los hombres tiene que pasar necesariamente por sus cabezas” (Engels, *Ludwig Feuerbach* 388), el narrador busca entrar en la mente de sus receptores, transformar sus conciencias para conducirlos a una práctica acorde con su visión de mundo marxista-gótica. Para lograrlo se recurre a la acusación, que advertimos en dos momentos claves:

Toda la vida habréis de arder en deseos. Si no os apagáis, cochinos, la muerte gritará en vuestros cuerpos. Y el pálido crecerá mártir, intermitente, frío, sin goce, lleno de dedos. Será horrible. Elegid. Es buena oportunidad. Nuevamente elegid. Es tiempo. El alba abre los lechos desaparecidos (53)

Acuso a los hombres salteadores nocturnos del sur de haber extraído por los nervios de los ojos el esqueleto del hombre (...) Dejad en paz, por las orejas y los ojos, y si es posible por el pecho que late, que latía, al hombre (...) Os acuso, nuevamente, del crimen del hueso. Aunque esto provoque una nueva inquietud y desasosiego en el hombre, insisto en acusaros y señalararos con los dedos de fuego (56)

No os escondáis entre las sábanas o en el espeser del bosque temeroso y siniestro  
Habéis perdido miserablemente. No habéis vivido, ni habéis tampoco muerto. Estáis de pie, rígidos, militarmente sobre vuestros esqueletos como lo guardias (61-62)

Se acusa porque se considera que los destinatarios son responsables de la destrucción del mundo, pues en lugar de resistirse han permitido la prolongación del programa; bien se les podría llamar, como hace un personaje de *Yo acuso* (Abel Gance, 1918), “Profiteers, traitors, men who know no love”<sup>150</sup>. La acusación es un proceso contra los autómatas, los “hombres huecos” del poema de Eliot; una forma de contrarrestar la soberanía del “Reino de la muerte”.

En otro momento, como parte de su manipulación, el narrador da instrucciones a sus destinatarios, guiándolos hacia una forma de vida alternativa, liberada y placentera:

No lo olvidéis. Ninguna cobardía os incite al desahucio por el temor de las transformaciones o sorpresas humanas (...)  
No dejar el moho sepultador que oficie en la voluntad del hombre y, menos aún, que cubra materias de nuestra costumbre y uso que fueron más íntimas, Poner dique al fantasma que nos lacera en tiempos de existir. Abrir playas a todos vuestros goces. Surcar auroras. Y llenar la función propia del órgano hasta ahogar vísperas funestas. Y que cedan laringes secas a la felicidad de los orvallos matinales (64).

### **3.2. Dirección colectiva: el discurso del manifiesto**

Jorge Schwartz considera que los manifiestos son textos “cuyas propuestas crearon la agresiva retórica de la vanguardia literaria, en su intento de promocionar una nueva estética” (“Prólogo”15), de aquí que se trate de “una presentación de propósitos” (Verani, “Las vanguardias” 33). Para Nelson Osorio “los manifiestos y proclamas son una especie de ‘género’ literario particularmente significativo dentro de la actividad de los vanguardistas” que “se encuentran más claramente en la esfera del discurso poético que en la del discurso reflexivo” (“Prólogo” XXXVI-XXXVII). Ahora, esta promoción o

---

<sup>150</sup> “Aprovechados, traidores, hombres que desconocen el amor” (Nuestra traducción).

presentación resultó, a decir de Roberto Fernández Retamar, excesiva a tal punto que “amenazaban con convertirse en un género literario, quizás en *el* género literario” (“Situación actual” 93).

### 3.2.1. La afectividad del discurso manifiesto

Para nosotros este tipo de textos no deben entenderse desde lecturas estéticas, pues son sobretudo declaraciones éticas: la postulación de una nueva sensibilidad propone, a su vez, un modo de existencia (motivante del manifiesto) en rechazo de otro. El manifiesto acentúa la acepción militar de la palabra vanguardia: son ataques, provocaciones, polémicas que en muchos aspectos no solo se dirigieron a la cotidianidad burguesa (estética, política, etc.) sino a sus propios compañeros de ruta<sup>151</sup>. Esta beligerancia domina el discurso del narrador en *El autómata*: sabe que enfrenta a un poder legitimado e institucional, pero su creencia o fe en el proyecto que defiende lo impulsa a no cejar la crítica. Reproduzcamos estas líneas de Mariátegui a fin de comprender esta dinámica narrativa:

En unas divagaciones de Luis Bello encuentro esta frase: “Conviene corregir a Descartes: *combato, luego existo*”. La fórmula filosófica de una edad racionalista tenía que ser: “Pienso, luego existo”. Pero a esta edad romántica, revolucionaria y quijotesca, no le sirve ya la misma fórmula. *La vida, más que pensamiento, quiere ser hoy acción, esto es combate. El hombre contemporáneo tiene necesidad de fe. Y la única fe, que puede ocupar su yo profundo, es una fe combativa*” (“Dos concepciones” 17, nuestra cursiva).

Tras lo anotado recalquemos que los manifiestos no solo legitiman una poética de lo nuevo (Sarlo, *Una modernidad* 103) sino también *otra* afectividad vital, por esto su eficacia

---

<sup>151</sup> El manifiesto demuestra la heterogeneidad del vanguardismo: allí el ataque de Huidobro, en “Manifiesto de manifiestos” (1925), al primer manifiesto surrealista; el debate entre Urquieta y Portal (1926-1927); la respuesta de Churata en “Septenario” y de la revista *Guerrilla* en “El atraso de César Vallejo”, al artículo vallejiense “Contra el Secreto Profesional” (1927)

se deba, en parte, a “la carga emocional de su sistema enunciativo” (Osorio, “Prólogo” XXXVI). Menester es así establecer que el discurso manifestal ejemplifica la conexión entre arte y praxis vital en la vanguardia<sup>152</sup> (Bürger). Escribir un manifiesto no fue redactar pautas sobre cómo escribir a la nueva usanza, sino la proyección afectiva de su autor (entre manipulación y ajuste), quien buscaba intervenir en la realidad social: ya sea criticando a un público anodino o produciendo “un *público futuro*” (Sarlo 100). Bajo tales premisas consideramos que la locución del narrador en *El autómata* semeja en su afectividad a un manifiesto vanguardista. Resaltemos lo que dice Bürger sobre este discurso en particular:

A razão desta preferência deverá ser vista do seguinte modo: de todas as expressões puramente literárias, o manifesto se distingue por sua forma especial de relação com a realidade”, se trata entonces de “um gênero que, em razão de sua relação com a realidade, assume por assim dizer um posição intermediária entre a mera literatura e a ação (129)<sup>153</sup>

### 3.2.2. Del “yo” a la colectividad

Sergio no es un “yo”, no es individuo o sujeto cognoscente capaz de representaciones; se encuentra desprovisto de “autoconciencia” y “autoreflexión”. Por esto la otredad configura el conocimiento que tenemos de él: Sergio llega a nosotros mediante la intermediación del narrador, quien se constituye en un “yo” interdiscusivo, (al enunciar sobre Sergio enuncia sobre sí mismo). Siguiendo a Hegel diremos que esta función del narrador establece una

---

<sup>152</sup> Por supuesto que en este nivel se encuentran distintas posiciones. Por un lado tenemos a Vallejo (“Se prohíbe hablar al piloto”, 1926), Xavier Abril (“Palabras para asegurar una posición dudosa”) y Pablo Neruda (“Sobre una poesía sin pureza”, 1935) que enfatizan la relación horizontal vida-arte, pero por otro lado tenemos a los vanguardistas argentinos del 20 (adscritos principalmente a Proa) que a decir de Sarlo resaltan la autonomía del arte y “hacen el gesto de separar vida y literatura” (*Una modernidad* 107)

<sup>153</sup> “La razón de esta preferencia tendrá que ser vista del siguiente modo: de todas las expresiones puramente literarias, el manifesto se distingue por su forma especial de relación con la realidad, se trata entonces de un género que, en razón de su relación con la realidad, asume, por decirlo así, una posición entre la literatura y la acción” (Nuestra traducción).

relación complementaria, una experiencia de la *autoconciencia* que es “resultado de la interacción en la que yo aprendo a verme con los ojos del otro sujeto. La conciencia que tengo de mí mismo deriva de un entrelazamiento de perspectivas” (Habermas, “Ciencia” 15). Esta conciencia del narrador diseña el “estilo manifiesto” de la obra.

Hegel plantea al yo como individual, específicamente habla de una “identidad de lo particular”, sin embargo, dicha categoría subjetiva no basta para la formación del “yo”, es necesario su entrada en la objetividad universal, en la práctica social. Lukács se basa en estas consideraciones para argüir la incompletud “yoica” vanguardista, pues para él la vanguardia se reduce únicamente a la subjetividad, degenerando en individuos solitarios. Ahora, este argumento lukácsiano nos conduce a preguntarnos no sobre la existencia de una objetividad vanguardista (hacerlo sería asumir la aporía en que cae Lukács frente a Hegel, para quien la percepción del “yo” es intrínseca al hombre mediante la acción comunicativa: todo tenemos un “yo” a la vez subjetivo y objetivo), sino cómo se introduce la vanguardia dentro de la objetividad: el trayecto de lo individual hacia lo colectivo<sup>154</sup>.

Hablar de lo subjetivo y objetivo en la vanguardia implica, en apariencia, un desapego, punto sobre el que versa el conocido trabajo de Mignolo<sup>155</sup>. No obstante, profundizando, podrá apreciarse un involucramiento que tenderá a lo concreto, si bien a través de una virtualización como la escritura, valga decir una virtualización performática que tiene en los manifiestos su mejor ejemplar. El manifiesto responde a lo que Landowski

---

<sup>154</sup> Podríamos considerar que una respuesta a esta división lukácsiana de la conciencia es la siguiente afirmación de Voloshinov en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*: “La conciencia individual es un hecho ideológico y social” (35)

<sup>155</sup> Vid. “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, 118-119 (1982): 131-148.

ha llamado “régimen de manipulación”, que busca el despliegue de una serie de estrategias para la próxima consumación de un proyecto que advendrá.

Si bien el manifiesto no puede abandonar su virtualización escrituraria, participa directamente en la realidad. Un manifiesto no pretende la individualidad artística o restringirse al radio de la institución-arte, sino que tiende hacia la colectividad y al contacto directo con la praxis vital. En este sentido deben comprenderse los intentos vanguardistas por desterritorializar lo pasivo, erudito y adornativo en aras de una territorialización activa, dinámica y mundana. Por esto, desde el marco conceptual vanguardista, un manifiesto es una competencia participativa dentro de la práctica social, una forma de lucha.

Esta es la función del narrador en *El autómatas*: manipular y buscar reacciones en los lectores, actuar sobre ellos; su discurso manifiesto aspira a generar explosiones afectivas en la colectividad, refracciones performativas, evidenciando una motivación-decisión, la “que preside la puesta en crisis de los hábitos, la ruptura de la continuidad de los ritos, el cuestionamiento de las instituciones de todo tipo” (Landowski 42). Así las cosas, el narrador aspira a la realización del shock vanguardista:

Ésta es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado del sentido, se cuestione su particular praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla. El shock se busca como estímulo para un cambio de conducta; es un medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores” (Bürger, *Teoría* 146).



#### **4. Análisis textual**

Mediante el presente análisis buscamos analizar la última estampa de *El autómata*, “La ciudad y el manicomio”. Escogimos este segmento pues evidencia la búsqueda de lo vital, que implica regeneración, claridad y salvación. Esta búsqueda supone el rechazo de los valores abyectos del programa, trasladándonos entonces de un plano de duelo (muerte) hacia un plano de creación (vida).

##### **4.1. Segmentación**

“La ciudad y el manicomio” inicia con la descripción de la ciudad: es personificada (vive) y se le adjudica un adjetivo (loca: “del manicomio”); captada como “gris”, “obscura”, es fuente de estados de ánimo negativos (“enfermedad”, “desesperanza”, “caras idiotas”, “caras largas”) y privaciones (“tartamudez”, “garganta cerrada”, “la muerte”, “el olvido”). La ciudad es caótica y defectuosa: su existencia depende de la muerte de sus residentes.

Sigue la descripción de los hombres que habitan la ciudad: su condición física (desfigurado), carencia de identidad (son otros), estado de ánimo (cohibidos) y la acción de recordar “los pasadizos de la locura”. Luego tendremos la presencia de Sergio, precisándose su posición lejana y ajena a la ciudad y ciudadanía. Se describe después el lugar en que se encuentra: la naturaleza (vegetales, minerales, piedra).

El texto concluye con la necesidad de descubrir a Sergio en la piedra, acto por el cual se disolverá el programa mortuario y germinará la vitalidad. Descubrir a Sergio en la piedra equivale a la creación del mundo; solo percibir la piedra equivale a su muerte.

## 4.2. Presencias y modos de existencia

Toda magnitud que se presenta ante el sujeto del discurso es una presencia sensible. La presencia sensible presenta un cierto grado de intensidad (fuerzas) y una cantidad de extensión (posiciones, cantidades). Las presencias sensibles se circunscriben en un mundo propio que en este caso corresponde al sujeto del discurso, que mira y capta los otros mundos (ciudad y naturaleza). La relación entre mira/ captación del sujeto del discurso y los actantes posicionales se establece en el texto como sigue:

Valencias	Sub-dimensiones	Ciudad	Natura	
			Abstracta	Concreta
Mira	Tonicidad	Fuerte	Débil	Fuerte
	Tempo	Lento	Moderado	Rápido
Captación	Espacialidad	Difusa	Concentrada	Concentrada-Difusa
	Temporalidad	Permanente	Transitoria	Instantánea

Las diferencias entre estos modos de existencia, intensivamente, son las siguientes:

La oscuridad, el caos –intensidad– de lo mortuorio (expresado en la ciudad) es lo “menos claro, lo menos ordenado”.

El alba, el cosmos –intensidad– de lo vital (expresado en Sergio y la piedra) es lo “más claro, lo más ordenado”.

La pregnancia sensible del programa mortuorio (ciudad, manicomio) es más deprimente que la del espacio vital (alba, piedra, vegetales)

Mientras, extensivamente tendremos que:

Lo mortuorio se expande en el espacio de la ciudad a través de la presencia de los autómatas, expandida a lo largo de la ciudad. Lo mortuorio es unificado: esta fijo, sólidamente, en la ciudad.

Lo mortuorio, a lo largo del discurso, ha sido lo más duradero, alargado y lento.

Lo vital se expande en la naturaleza y en Sergio (quien a su vez se desplaza por la naturaleza). Sergio posteriormente retornará al espacio terrenal, regenerándolo. Lo vital es dinámico al dispersarse.

La aparición de lo vital es inaprensible y breve: Sergio se halla en un estado indefinido entre la forma humana y la forma de la naturaleza, y el acontecimiento de su vuelta es similar a una epifanía o destello. Lo sagrado es fugaz.

Lo mortuorio y lo vital presentan ambos una mira fuerte, pero lo mortuorio posee una extensión difusa (universal), permanente y lenta; lo vital tendrá una extensión concentrada (exclusiva), instantánea y rápida en comparación a ésta. Precisemos que la muerte es universal pues se desplaza entre cada intersticio y residente de la ciudad, mientras que lo vital es exclusivo al tratarse de un valor deseado, del cual se carece. Posteriormente, con la obtención del valor buscado pasaremos al universalismo de la vitalidad.

### 4.3. Esquemas discursivos

Tras lo anotado consideramos que “La ciudad y el manicomio” presenta estos esquemas:

- a) Esquema de decadencia: pasamos del acento de intensidad mortuoria (enfermedad, muerte) al despliegue de su extensión mortuoria, que consiste en el tránsito de los residentes por la ciudad (“cohibidos pasan por las aceras hostiles”). La decadencia se debe a que lo mortuorio se torna excesivo, redoblándose en cada dimensión: se encarna en instituciones oficiales (familia, hospital, etc.), desplazándose espacialmente. Sergio se halla *ad ínferos*.

De esta manera es que la influencia gótica cobra realce, pues se agudizan las metáforas orientacionales inferiores, los dolores, las agonías. En este sentido tengamos en cuenta las reflexiones que Terry Eagleton ha brindado sobre la novela gótica: "refleja (...) un mundo de fantasía y de paranoia, de miedos y de violaciones, de poder y de opresión, de espectáculo y de exceso (...) lo gótico representa el lado oscuro de la razón ilustrada (*Novela* 138). Tras lo anotado concluimos que en el esquema de decadencia se acentúan las isotopías de coerción y tortura. Por esto la muerte se torna habitual, en "Padecimiento en "París" (1935) Abril decía: "Mejor se muere. A esto se acostumbra la pobre gente".

- b) Esquema de atenuación: comprende la posición de Sergio en la naturaleza abstracta donde se encuentra en estado gaseoso. De hecho Sergio se halla en un estado opuesto al de los autómatas, distinguiéndose por lo etéreo y el extravío: “Sergio, errático, sin saberlo, entre materias extrañas, fluyendo de cálidas profundidades gaseosas a cuerpos inorgánicos” (64). Asimismo se halla sin consistencia, por esto sus brazos fluyen junto al río y “surge como aparecido sin cuerpo” (51). Estamos entonces ante una presencia

atenuada (no perceptible) y un relajamiento de la tonicidad mortuoria. Durante la atenuación, Sergio se halla en lo desconocido, por esto “está muerto mas no como todos los hombres” (47). Esto conlleva a que el locutor considere que debe buscarlo en el mundo no-cotidiano, donde los lexemas oscuros cambian por otros de significación clara: es el viaje de lo conocido (mortuorio) hacia lo desconocido (vital): “Yo iría a un país *desconocido* a buscar sus palabras, para pronunciarlas en la primera *inocencia* de las vocales *maternas*” (47, nuestras cursivas).

La posición de Sergio en una región alejada de la muerte consuetudinaria resalta la importancia de lo novedoso. Se trata de buscar las carencias que están afuera de la ciudad, el cementerio y el hospital. Requisito para la búsqueda es la transformación de las condiciones físicas y las capacidades del sujeto cognoscente (del autómata al narrador). La relevancia de este esquema es que nos introduce en un periodo de relajamiento de las prisiones mortuorias, permitiendo la constitución de un sentido vital, pues como recuerda Fontanille "solo hay sentido en el paso de una situación a otra, de un estado a otro" (Semiótica 20).

- c) Esquema de la ascendencia: Fontanille considera que la atenuación “sería la zona virtual por excelencia, la del oscurecimiento y desaparición de las figuras; pero de ella pueden también emerger nuevas formas semióticas” (Semiótica 97). En tal sentido la atenuación es una etapa de tránsito hacia la ascendencia venidera: Sergio se encuentra en un estado preformal o larvario que antecede su nacimiento. Por lo tanto el esquema de la ascendencia es proyectivo y germinal: Sergio aparecerá como hierofanía, como fuerza que reorganizará el mundo, por consecuencia lo mortuorio ha de disolverse,

disminuyéndose su tonicidad. Se trata de un redoble germinal. En este sentido la ascendencia se caracteriza por el sobrevenir: “irrupción repentina constituida por una sensación móvil acelerada o veloz, y una intensidad tónica o acentuada” (López Maguiña 108).

Si bien se han seguido una serie de pasos estratégicos que han hecho posible la transición de la “muerte” a la “no-muerte”, y que todo hace suponer que la "vida llegará" por lógica implicativa, el final abierto de *El autómata* hace insospechado lo que advendrá. Si el acontecimiento es una sorpresa, como nos recuerda Badiou, entonces el retorno de Sergio ha de originar “el despliegue de nuevos posibles” y “posibilitará lo que, incluso para nosotros [en la enunciación del mundo representado] sigue siendo todavía imposible” (Badiou 9).

#### 4.4. Valores semánticos

La principal acción transformacional es la búsqueda, que implica una *actualización de los valores*. Así, lo vital es objeto deseado, por lo tanto, superior frente a lo mortuorio (objeto rechazado). A fin de precisar estos valores, pasamos a relacionarlos con los grados de luminosidad, estado de ánimo y especialidad en el siguiente cuadro:

	Mortuorio	Vital
Luminosidad	Oscuridad	Claridad
Estado de ánimo	Desagradable	Agradable
Espacialidad	Cerrado	Abierto

Estas graduaciones determinan los valores de los modos de existencia para el sujeto del discurso:

Lo mortuario posee un valor abyecto: el narrador rechaza la oscuridad, lo triste y el encierro.

Lo vital posee un valor adyecto: el narrador desea la luz, el placer y la libertad, esto es, el encuentro con la presencia pura o germinativa.

Estos valores se pueden entender también a nivel de estructuras

<b>Estructuras</b>	<b>Vital</b>	<b>Mortuario</b>
Figurativas	Naturaleza	Ciudad
	Luminosidad	Oscuridad
Temático-narrativas	Adquisición	Privación
	Conjuntivo	Disyuntivo
Profundas	Vida	Muerte

Esto nos lleva a la siguiente precisión: En *El autómata* lo vital es la presencia reconocida como ajena por el cuerpo propio y hacia la cual éste se siente atraído, buscándola, por esto lo que 1) fue alteridad se convierte en 2) identidad, aceptado como propio por el sujeto en tanto que lo desea. Contrariamente lo mortuario se mantiene siempre como una amenaza que es resistida.

#### **4.5. Isotopías y figuras**

Las isotopías son común denominador del texto. Estas pueden ser semióticas (extensivas) y semánticas (intensivas). A nivel extensivo tenemos la isotopía de la ciudad y la naturaleza;

a nivel sensible y abstracto, respectivamente, la isotopía del sonido y el silencio; a nivel temático, la isotopía muerte y vida; a nivel ideológico el marxismo gótico y la burguesía-capitalista; a nivel de existencia la automaticidad y la humanidad; a nivel de acción, la construcción y destrucción. A partir de esta tipología proponemos el siguiente esquema:

Tipos de isotopías		Correlación de isotopías	
Semióticas	Espacialidad	Ciudad	Naturaleza
	Luminosidad	Oscuridad	Alba
Semánticas	Existencia	Automaticidad	Humanidad
	Ideología	Burguesía	Marxismo gótico
	Acción	Destrucción	Construcción
	Temporalidad	Presente	Futuro
	Tema	Muerte	Vida

#### 4.6. Diferencias entre el tiempo vital y mortuario

Si las hay entre otros factores, es el tiempo quien mejor determina la gradualidad de la muerte hacia la vida. Especifiquemos nuestra propuesta:

La muerte tiene una fuerte permanencia (tiempo mnésico) y su tiempo cinematográfico es lento. Asimismo presenta alta tonicidad del tiempo crónico (fluencia definida entre antes y después)

A diferencia, la vida habrá de sobrevenir de manera acelerada y su permanencia es débil (la vida es proteica, se transforma, metamorfosea). Presenta un acentuado tiempo rítmico al no ser enclave sino desbordamiento, la vida “a cada instante, puede arrancar de nuevo” (Zilberberg 37).



La muerte excluye mientras que la vida hace participar: “(...) la primera dimensión intensa, d1, [tiempo crónico] afirma la preeminencia del principio de separación, de polarización, de exclusión, mientras que la segunda dimensión, d2, [tiempo rítmico] refuerza el principio opuesto de participación” (Zilberberg 39). De esta manera, el programa es selectivo (solo permite el acceso de la muerte), paralelamente, las propuestas de Abril se hallan impulsadas por un principio de colectividad universal.

La vida tiene un tiempo rítmico y cinemático acentuados (transformación y rapidez): indivisible-participación. La muerte tiene un tiempo crónico y mnésico (comienzo-fin y permanencia): divisibilidad-exclusión. De esta manera se presenta una diferencia cardinal: la vida (que nunca la muerte) es germinal.

El cuerpo fragmentado, torturado, va acorde con el tiempo crónico que fomenta la divisibilidad. Mientras, la organicidad del aquí y el allá<sup>157</sup> que se logrará con el devenir de Sergio corresponde la indivisibilidad del tiempo rítmico<sup>158</sup>.

#### **4.7. Del silencio al sonido**

Lo vital emerge como objeto deseado; mientras, lo mortuorio desaparece en tanto que objeto rechazado. En *El autómata* lo mortuorio se convierte en una presencia potencializada (es sustituida en intensidad por lo vital), siendo al final del recorrido una

---

<sup>157</sup> Esta organicidad se aprecia también en las secuencias del ciclo vital: Sergio nace, muere, regenera y volverá a nacer, secuencias que no hacen sino ratificar la indivisibilidad y continuidad del tiempo rítmico.

<sup>158</sup> De esta manera advertimos correspondencias con la noción de tempo en la prosa egureniana. Para Eguren la vida es un fluido que no cesa con la muerte física. Vid. Elguera, Christian. “Comentario a *El ideal de la vida*” y “Comentario a *El ideal de la muerte*”. Eguren, José María. *Antología comentada*. Lima: ACPL, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2012. 673-693.

presencia virtualizada. Asistimos entonces a una reorganización de los valores, posiciones y afectos.

El inicio del discurso es una realización y potencialización de lo mortuario; el final, su virtualización. Por su parte, en lo referente a lo vital, el inicio es una virtualización y el desenlace su actualización, que se inclina, a futuro, hacia una realización (descubrir a Sergio, misión que el narrador encarga a los destinatarios).

Sobre esta circulación quisiéramos detenernos en el paso del silencio al sonido, es decir, a la actualización del sonido. En un primer momento éste se halla virtualizado, por lo cual impera el silencio, acentuándose la carencia de voz. No obstante, después aparecerá el sonido, siendo Sergio la esfera sonora y los hombres-humanos la esfera auditiva que tienen que oírlo para descubrirlo. El sonido implica un “más acá”: oímos lo que está más cerca de nosotros.

Si consideramos que la imposición del silencio sobre alguien (en este caso los hombres de la ciudad, v.g, los autómatas) es entendido por la RAE como: “Reprimir una pasión”, entonces tendremos que el silencio es lo desapasionado (frío) mientras que el sonido es pasión (calor). De esta manera tenemos el siguiente esquema:

silencio : sonido :: frío: calor :: muerte : vida.

Precisemos que el sonido no se concreta en la ciudad (metonimia de lo profano) ni aún en la naturaleza (metonimia de lo sagrado). Esto no es contradictorio sino un trayecto que permite comprender la concepción abrileana de lo sagrado. Expliquemos:

- a) En la ciudad se carece de voz.
- b) En la naturaleza se dirá que Sergio vive “sin sonido, en un silencio de flora e insectos”.

Pero esta ausencia de voz es asimismo gradual:

- a) El silencio de la ciudad es consecuencia de la coerción del programa: los personajes son callados o, en última instancia, no articulan sonidos legibles debido al estado decadente en que se hayan.
- b) El silencio en la naturaleza no es privación ni ausencia definitiva, sino un fenómeno propio del tránsito hacia la vitalidad, es decir, hacia la dación de palabra. Sergio ha de poseer una palabra que tendrá que ser escuchada a fin de lograr la realización vital.

Pero ¿por qué Sergio no posee sonido en la naturaleza? Esto se debe a que Sergio se encuentra en un plano abstracto, indefinido (“No se sabe si halla el nacimiento o la muerte”), incluso más allá de la muerte (“está muerto mas no como todos los hombres). Si consideramos que la percepción auditiva es obstaculizada por la lejanía (no se escucha lo que está lejos, nos resulta inaudible), entonces se concluye que oiremos a Sergio cuando se encuentre pronto a nosotros: en el plano terrenal. Advertimos así tres estancias:

- a) En la ciudad mortuoria la voz escasea totalmente (tanto en emisión y claridad).
- b) En la naturaleza se advierten ligeras sugerencias de sonido (musicales células).

- c) Solo en la mundanidad terrenal se producirá la emergencia del sonido: es “aquí” donde escucharemos la voz de Sergio, descubriendo su presencia sensible.

La voz de lo vital se escuchará en lo mundano. A partir de “Nota contra el fallecimiento” se concluye que nuestro autor rechazaba toda idea abstracta de salvación, pues ésta debía ocurrir siempre en la tierra y no en territorios abstractos. Bajo este juicio consideramos que 1) la ubicación de Sergio en la naturaleza corresponde a un estado de latencia o preparación, 2) tras su vuelta a la tierra será una presencia perceptible que transformará el mundo.

En consecuencia el futuro nacimiento de Sergio debe entenderse en toda su carga sensible: nace un cuerpo, nace una voz en el mundo. En conclusión diremos que 1) La vitalidad para Abril no es selectiva, por esto rechaza una salvación extraterrenal, caracterizada por ser restrictiva (sólo para elegidos); él entiende más bien 2) la vitalidad como salvación universal: acaece en la tierra y todos los hombres la sienten. La voz, el alba, el aura, ya no son experiencias para un individuo sino para la colectividad.

#### **4.8. La sanción**

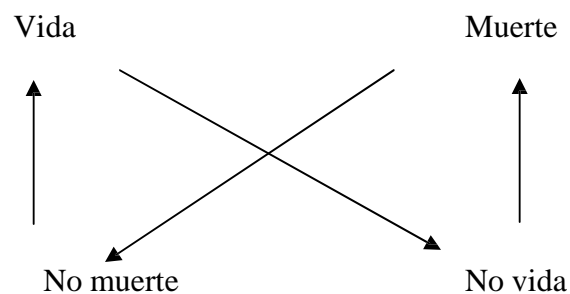
Ahora pasamos a la sanción pragmática (reconocimiento). Ésta define que 1) la carencia del objeto deseado es negativa, pues nos mantiene en un estado falso (mortuorio), 2) la búsqueda del objeto deseado es positiva al permitirnos adquirir lo verdadero (vital). Como consecuencia de la búsqueda vital, para el narrador (sujeto sancionador) todo lo involucrado en la obtención de la satisfacción (crítica ideológica, fuerzas míticas y pensamiento utópico) será valorizado por la ascensión; contrariamente, todo aquello que

haya alejado del objeto deseado (la planificación cultural burguesa) será menospreciado por la caída. Resumimos el tránsito entre una y otra valorización en este cuadro:

<b>Falso</b>	<b>Verdadero</b>
Mortuorio →	Vital
No poder hacer →	Poder hacer
Disjunción →	Conjunción
Carencia →	Satisfacción

#### 4.9. Cuadro semiótico

Como final de nuestro análisis presentamos este cuadro semiótico. Como hemos sopesado estamos ante la fluctuación de dos modos de existencia (mortuorio-vital), cuyas gradaciones y recorridos explicamos como sigue:



Como la “muerte” se opone a la “vida”, también la “no-muerte” se opone a la “no-vida”. Si la “no-muerte” es oportunidad para adquirir el objeto valorizado (gracias al estado larvario y la metamorfosis), la “no-vida” potencializa la permanencia del programa (rutina autómata). Detallemos: Sergio perteneció al plano de la “no-vida” (fue un autómata) y “la muerte” (feneció en el hospital). Sin embargo irá adentrándose en el plano de la “no muerte”: el palmar físico no concluye su ciclo, por esto su devenir se orienta hacia la “vida”. En la otra ribera tenemos la existencia de los hombres de la ciudad, quienes permanecen en la “no-vida” y cada vez están más cerca a la “muerte” cancelatoria.

En “La ciudad y el manicomio” Sergio se ubica *a contrario sensu* de la muerte, en una “no muerte” que se precisa en estas líneas: “Él tampoco es lo que se puede llamar un muerto. Esta palabra no tiene concordancia con su estado” (Abril 67). Ciertamente no está muerto, tampoco tiene vida, pero en tal estado se acentúa la posibilidad de adquirirla: la “no-muerte” (atenuación) es una etapa que antecede a la meta valorizada: la vida (realización). Llegar a ese estado es la consigna tónica del texto: obtener el objeto deseado y diseminarlo por el mundo. Por esto el retorno de Sergio es la disolución definitiva de lo mortuorio, la glorificación germinal de la vitalidad. En este sentido el advenimiento de Sergio no es final cancelatorio, conclusión cronológica, sino apertura, pues:

(...) el presente –lo actual– jamás adquiere su sentido y su valor únicamente en cuanto punto de llegada, es decir, como punto final de un trayecto ya recorrido y que culmina en un aquí-ahora diferente por naturaleza de la situación de la que había partido; el aquí-ahora adquiere igualmente un sentido y un valor determinados en cuanto nuevo punto de partida, es decir, en función de los caminos que permite entrever para eventuales etapas ulteriores (Landowski 68)

## 5. Del desencanto al nuevo mito y la utopía

El desencanto del mundo (*Entzauberung der Welt*) es un término propuesto por Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. El desencanto implica el agotamiento de la vitalidad y lo maravilloso debido a un utilitarismo excesivo. Para Weber en el mundo moderno-civilizado la vida carece de sentido, pues nunca se vive plenamente y solo tomamos parte mínima de ella (recuérdese la frase joyceana “desterrado del festín de la vida”). Por esto vivir es “algo pasajero y no definitivo” (*El sabio* 46). El narrador de *El autómata* es un sujeto cansado de este modo de existencia, de que los hombres modernos, en tanto engranajes o autómatas, nunca alcancen la experiencia de la plenitud vital<sup>159</sup>, pues: “un hombre civilizado, instalado en el ininterrumpido enriquecimiento de la civilización (...) puede llegar a estar ‘cansado de la vida’ pero no ‘colmado por ella’ (*El sabio* 46, nuestra cursiva). Llegamos a tal malestar como consecuencia de la “intelectualización”, producto a su vez del proceso histórico de la ciencia que, alejándonos de la magia y naturaleza, configura una vida dominada por “cálculos y recursos técnicos” (*El sabio* 45).

En términos semióticos se trata de una tonicidad de la captación molar y técnica.

Por esto acentuar la átona captación semántica e impresiva es el desiderátum de *El*

---

<sup>159</sup> El desencanto, en tanto producto de la técnica, es provocado por la guerra: “Com a 1ª Guerra Mundial, embora muito tardiamente, tornou-se claro que o progresso da técnica em absoluto não significa necessariamente também um progresso da humanidade” [Con la Primera Guerra Mundial, aunque muy tardíamente, se tornó claro que el progreso de la técnica, en absoluto, no significó necesariamente también el progreso de la humanidad (Nuestra traducción)] (Bürger 197). Este revés ya había sido señalado por Benjamin en *Dirección única* (“Hacia el planetario”); mientras, no sin angustia, Manheim advertía la gran contradicción del progreso: “Tendríamos que enfrentarnos (...) con la mayor paradoja imaginable, a saber, la de que el hombre, que ha llegado al grado más elevado de dominio racional de su existencia, privado de ideales, se convertiría en una criatura de meros impulsos” (230).

*autómata*: en otras palabras “recuperar la vida”. Como primer paso de esta búsqueda hemos visto que se necesita salir del espacio mortuorio: después de su muerte Sergio transita hacia natura y en ella se transforma, preparándose para un retorno que restaurará lo que se creía perdido (la libertad, la sacralidad, etc.). En este punto reside el pensamiento utópico del texto: el advenimiento de Sergio destruirá el programa, fundando un *annus salutis*.

Tras las referencias de Breton sobre el retorno a la infancia en el primer manifiesto, Bürger destaca el factor utópico del surrealismo: “Insurgindo-se, em nome da liberdade do indivíduo, contra coerções de uma sociedade organizada segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins, a crítica da sociedade feita pelos surrealistas retém, na própria infactibilidade de suas exigências (...), um elemento utópico”<sup>160</sup> (143). Esta esperanza es lo que Mariátegui consideraba la principal diferencia entre el marxismo y el pensamiento burgués: éste representaba una decadencia, aquel era nacimiento de un Mito. En este sentido cabe apuntar que en *The Max Weber Dictionary*, Richard Swedberg sugiere que una traducción al inglés de *Entzauberung*<sup>161</sup> podría ser “demystification”, de lo cual deriva —buscando recuperar el encantamiento (*Verzauberung*)— un deseo de mitificación<sup>162</sup>.

---

<sup>160</sup> “Rebelándose, en nombre de la libertad del individuo, contra las coerciones de una sociedad organizada según la racionalidad-tornada-para-los-fines, la crítica de la sociedad hecha por los surrealistas retiene, en la propia infactibilidad de sus exigencias... un elemento utópico” (Nuestra traducción).

<sup>161</sup> Este diccionario traduce *Entzauberung der Welt* como “disenchantment of the world”, ofreciendo la siguiente definición: “This expression refers to a process through which people no longer explain the world and their cosmos with the help of magical forces, but instead rely on science and rational forms of thinking. Intellectuals have played a key role in the process of disenchantment” [Esta expresión refiere un proceso por el cual la gente ya no explica el mundo y su cosmos con ayuda de las fuerzas mágicas, sino que en cambio depende de la ciencia y las formas de pensamiento racional. Los intelectuales han tenido una importante rol en el proceso de desencantamiento (Nuestra traducción)] (62)

<sup>162</sup> “Sin un mito los hombres no pueden vivir fecundamente” sentencia Mariátegui en “La lucha final” (23). De manera semejante Manheim ha dicho: “La completa eliminación en nuestro mundo de elementos que trascienden la realidad [principalmente utópicos] nos llevaría a una actitud ‘positiva y práctica’ (229)



## 5.1.El mito mundano

Menester es entonces entender la concepción mítica que atribuimos a *El autómata* como parte del marxismo gótico. Lo haremos reparando en “El hombre y el mito” de Mariátegui. Sirvan las siguientes líneas para preciar nuestros argumentos. Mariátegui comenzaba su ensayo afirmando: “la civilización burguesa sufre de la falta de un mito, de una fe, de una esperanza” (18). Ante esta carencia causada por el desborde de la razón (en semejanza al desencanto del mundo), establece que el mito es un anhelo que puede satisfacer al hombre, pues posee “la preciosa virtud de llenar su yo profundo” (18). El nihilismo, el decadentismo, el tedio, provocados por la burguesía a través de guerras y tratados, consolidaron el exceso de la programación y la desaparición mítica. En este sentido para Mariátegui el mito es una fuerza fértil, regenerativa: “El hombre contemporáneo siente la perentoria necesidad de un mito. El escepticismo es infecundo y el hombre no se conforma con la infecundidad” (20). El mito otorga entonces lo que falta a la existencia del autómata<sup>163</sup>, ya que: “sin un mito la existencia del hombre no tienen ningún sentido histórico” (19).

Pero no se trata de “resucitar mitos pretéritos” o “extintos” (21) sino de crear un nuevo mito, una nueva esperanza<sup>164</sup>. El “amauta” sostiene que esta novedad mítica es la revolución proletaria. Así, tras diferenciar entre el alma desencantada de Ortega y Gasset

---

<sup>163</sup> Si bien con un matiz distinto, Aragon en “Prefacio a una mitología moderna” (*El campesino de París*) considera al “mito” como opuesto al mundo establecido, utilitarista y racionalista. El “mito” ha de suscitar experiencias alternas vinculadas al mundo interior y lo mágico, que expresarán la crítica surrealista a la civilización. En palabras de Bürger el mito para Aragon es “a vontade de garantir a possibilidade de uma experiência, que não vem prescrita pela ordem da racionalidade-voltada-para-os-fins” [“El deseo de garantizar la posibilidad de una experiencia, que no viene prescrita por el orden de la racionalidad-tornada-hacia-los-fines”. (Nuestra traducción)]<sup>163</sup>(194).

<sup>164</sup> Abril ha especificado que la poesía debe responder al “drama de su tiempo”, por esto ataca a Chocano, pues considera que éste antes de actuar en su presente se “refugió en el pasado”, prefiriendo “la resignada y sumisa nostalgia del ayer de cual los hombres no son militantes sino cadáveres” (*Breve antología* 61). Aquí lo que Abril increpa reclama a su compatriota es la ausencia de una praxis vital, de una mundanidad poética.

(que tiende al ocaso, *der Untergang*) y el alma encantada de Romain Rolland (que tiende al alba, *der Aurgang*) acota lo siguiente:

Lo que más neta y claramente diferencia en esta época a la burguesía y al proletariado es el mito. La burguesía no tiene ya mito alguno. Se ha vuelto incrédula, escéptica, nihilista. El mito liberal renacentista, ha envejecido demasiado. El proletariado tiene un mito: la revolución social. Hacia ese mito se mueve con una fe vehemente y activa. La burguesía niega; el proletariado afirma (22)

Si bien reconoce que se trata de una “fuerza religiosa, mística, espiritual”, precisa el talante mundano del mito, de aquí que sostenga: “Los motivos religiosos se han desplazado del cielo a la tierra. No son divinos; son humanos, son sociales” (22). Se determina de esta manera la competencia transformacional del mito: cambiar una realidad social por otra<sup>165</sup>. Y en este sentido involucra la creencia y el sentimiento: de aquí que este mito sea convicción mutua en Mariátegui, Abril y Vallejo. Éste último sentenció: “El hombre vivirá, entonces [muerto el capitalismo e instaurado el socialismo] solidarizándose. (...) Buscará el triunfo libre y universal de la vida” (“Concurrencia capitalista” 12).

Concluyendo, la concepción del mito dilucidada por Mariátegui, es fuerza afectiva y asunción, con cualidades espirituales pero de acción terrenal en tanto aspira a germinar el alba: El telos del mito es el aclaramiento del mundo, pues “el hombre nuevo es el hombre matinal” (Mariátegui “El alma” 12). Ahora, al no ser celestial este mito se diferencia del

---

<sup>165</sup> En referencia al texto de Mariátegui, Verani comenta en relación al hacer vanguardista: “Al escindir y destruir los principios del arte burgués, valores de un régimen social caduco, el arte de vanguardia preludia un orden nuevo, anticipa la necesidad de un nuevo absoluto, fe o mito. Sin un mito o sin fe la existencia del hombre no tiene ningún sentido histórico. Cada época propone una verdad relativa. Mariátegui propone una acción revolucionaria, forjar una nueva civilización en torno de un nuevo mito: el compromiso socialista” (“Las vanguardias”, 23)

elediano, y está acorde más bien con la “iluminación profana” señalada por Benjamin, manifestándose mediante una hierofanía secular tal como veremos a continuación.

Partiendo de estas consideraciones diremos que para Abril lo mítico se configura a partir de metáforas orientacionales superiores, pero excluyendo la significación religiosa. Cabe hablar de una sacralidad secular abrileana. La hierofanía de este tipo de sacralidad no es de raigambre religiosa<sup>166</sup>, sino que devela fuerzas de lo nuevo, maravilloso y vital. Si la llegada de Sergio será una hierofanía para el hombre, manifestación de una fuerza superior no religiosa, ésta se desterritorializa de los elementos sagrado-religioso-selectivos a favor de una territorialización mundano-secular-colectiva.

Partiendo de que toda hierofanía es documento histórico (Eliade, *Tratado I* 25), entonces este tipo que advertimos en *El autómatas* responde a una concepción *sui generis* de lo sagrado y mítico: Antes que encontrar su cimiento en lo religioso debemos comprenderla en la línea de un rechazo al desencantamiento del mundo, del hartazgo ante la tierra angostada. No olvidemos que el momento histórico que influencia a Abril es de entreguerras, el cual condujo a algunos, como Hesse, al reencuentro con las religiones orientales, y a otros, como Benjamin, a una amalgama de Marx y *El talmud*. En ambos casos bulle el mismo deseo, la misma búsqueda por la vitalidad.

La estadía de Sergio en la naturaleza lo aísla del espacio, tal lo evidencia este pasaje, equidistante de los referidos al hospital: “sumido en brisas cálidas de hamacas

---

<sup>166</sup> Ya Eliade encontraba una mezcla en la hierofanía: “En definitiva, pues, toda hierofanía, incluso la más elemental, revela esa paradójica coincidencia de lo sagrado con lo profano, del ser y el no ser, de lo absoluto y lo relativo, de lo eterno y el devenir” (*Tratado I* 53)

mécelo el paisaje con briznas pajizas de totora y ozono”<sup>167</sup>. En un estado amorfo o gaseoso, su corporización queda pendiente, por esto la atenuación es provisional: la regresión de Sergio a formas elementales tendrá que culminar para permitir la consumación de un mito liberador, capaz de configurar un nuevo modelo de vida (Chénieux -Gendron 196).

Entendiendo el recorrido de la novela como ciclo de sufrimiento, muerte, metamorfosis y resurrección, se comprueba que “nada muere realmente, todo vuelve a integrarse en la materia primordial y descansa en espera de una nueva primavera” (*Eliade, Tratado II* 110). Como vimos en el análisis de “La ciudad y el manicomio” Sergio descansa o reposa aguardando el encuentro con el hombre, pero cuando esto acontezca ¿en donde se ubicará? Si para la semiótica lo sagrado es selectivo y se rige por valores únicos que lo distinguen de lo profano, cuando el hombre descubra a Sergio estaremos ante un acontecimiento mundano que ha de expandirse hacia la colectividad. De esta manera se descarta la duración de lo estrictamente abstracto, metafísico o aurático. La vuelta de Sergio traerá nueva vida al territorio profano: el aquí obtendrá propiedades del allá (la fuerza aurática en tiempo posaurático), de tal que exista una organicidad o mezcla de planos otrora opuestos. No se acentúa la separación del resto sino su intervención extensiva-afectiva en el resto, acorde con la vena mitológica surrealista (Chénieux-Gendron 191-192).

A lo largo del proceso la hierofanía abrielana mantiene la calidad de “lo nuevo”, que debe entenderse, en todo su potencial, en comparación a la cotidianidad programática: “Lo insólito y lo extraordinario son epifanías azorantes: indican la presencia de *algo distinto* de lo natural” (*Eliade, Tratado I* 43). Pero cambian los valores: hablamos de una

---

<sup>167</sup> Acerca del poder regenerativo de natura recordemos que Abril en su prosa “Naturaleza” (*Difícil Trabajo*) apunto lo siguiente: “No alcanzaré a ser puro mientras no crezca yerba de mis pies. Hasta no saber oscuramente, que en mí fluye el agua, crece el fuego, trashuman animales”.

selectividad de lo insólito únicamente antes del advenimiento de Sergio (durante la permanencia de la cotidianidad profana), pues luego, cuando acontezca, lo insólito será universal (histórico y social). En un principio Sergio es distinto de los otros hombres, está lejos de ellos (“Su latitud nos existe” reza el texto), pero luego volverá, compartiendo valores trascendentes: la vitalidad, la felicidad serán repartidas y no limitadas a grupos de *aristos*. De esta manera conjugase la búsqueda surrealista de lo maravilloso y la lucha marxista por una sociedad proletaria<sup>168</sup>, tal la gradualidad de sueño y despertar.

## 5.2. La mentalidad utópica

Como hemos demostrado *El autómata* crítica el exceso estructural ideológico del programa, pero, por otra parte, contrapone una utopía que aspira a la plenitud vital. Al respecto, el término empleado por Alfredo Bossi para entender la utopía, “contra-ideología”, nos parece idóneo pues destaca la oposición frente al programa ideológico burgués-capitalista<sup>169</sup>: “A utopía não é, pois, o sonho que não se realizará jamais, mas o pensamento que se opõe radicalmente à forma que a sociedade assume aqui e agora”<sup>170</sup> (138). Lo utópico en *El autómata* es deseo de trascendencia, que no debe entenderse como la evasión hacia un “no lugar” (*ou-topos*) sino como transformación de la realidad.. A esto se debe que nuestro propósito sea comprobar que la utopía abrileana se comunica con el socialismo marxiano.

---

<sup>168</sup> En esta medida el capitalismo se rige por valores selectivos y el comunismo por valores colectivos.

<sup>169</sup> Sobre la oposición entre utopía (insólito) e ideología (cotidiano) sirva esta cita de Horkeimer: “En oposición a los utopistas, que rechazaban el orden establecido, los partidarios del derecho natural opinaban que el nuevo Estado burgués era por su naturaleza la garantía del bien general, la mejor protección de la vida de sus ciudadanos, y que en aquella época era decididamente progresivo y correcto. Esta manifestación acabó por convertirse en una pura ideología, pues la conservaron rígidamente, sin confrontar a lo largo de los años la realidad con los objetivos que se habían propuesto en un principio” (99)

<sup>170</sup> “La utopía no es, pues, el sueño que no se realizará jamás, sino el pensamiento que se opone radicalmente a la forma que la sociedad asume aquí y ahora” (Nuestra traducción).

Pareciera que, tras la división de aguas que Friedrich Engels realizó en *Del socialismo utópico al socialismo científico* (1880), toda empresa por filiar utopía y marxismo sería un despropósito, pues según el autor alemán lo utópico es ilusorio y, al igual que la ideología, pre-científico. Sin embargo, el marxismo ha sido entendido como un proceso utópico desde diversas perspectivas: Mariátegui considera que el camino de los bolcheviques conduce «hacia la Utopía» (“Dos concepciones” 16), Manheim llama al socialismo “la cuarta forma de la mentalidad utópica” (209), Uscatescu afirma: “El marxismo es una Utopía por todo lo que representa como ‘verdad del mañana’” (158), finalmente Buber nos habla de una utopía postrevolucionaria en el pensamiento de Marx, “cuando habla de la transformación de todas las cosas que seguirá a la revolución social” (21-22)

Si queremos demostrar que el socialismo es una mentalidad utópica expresada en *El autómata*, es menester detenernos en definir la utopía. Para ello nos centramos en el trabajo de Karl Manheim “La mentalidad utópica” (capítulo IV de *Ideología y utopía*). Esta sección se inicia ofreciéndonos la siguiente definición:

“Un estado de espíritu es utópico cuando resulta incongruente con el estado real dentro del cual ocurre.

La incongruencia es siempre evidente por el hecho de que semejante estado de espíritu, en la experiencia, en el pensamiento y en la práctica, se orienta hacia objetos que no existen en una situación real (...) Solo se designarán con el nombre de utopías, aquellas orientaciones que trascienden la realidad cuando, al pasar al plano de la práctica, tiendan a destruir, ya sea parcial o completamente, el orden de cosas existente en determinada época” (169)

De esta manera la utopía es hostil en tanto aspira a “destruir el orden establecido” (169), naciendo siempre de un conflicto con el orden ideológico existente, pues las

ideologías “ya están realizadas” y “confirman lo que ya existe” (Ricoeur, *Ideología* 209)<sup>171</sup>. Por esto en *El autómata* el programa es por antonomasia una “topía”<sup>172</sup> ideológica que debe ser combatida, rechazándose su conservación pues disolverla es indispensable para la germinalidad.

En su trabajo “La utopía” (1930) Max Horkheimer lamenta que la utopía haya descartado la dimensión histórica de la vida a favor de un idealismo. Por esto resaltaré de ella su crítica material a los sistemas económicos, políticos y sociales de la época, estableciendo que: “En realidad la utopía tiene dos aspectos: por una parte representa la crítica de lo existente, por otra la propuesta de lo aquello que debería existir. Y su importancia estriba principalmente en el primer aspecto” (97). Las valoraciones de Manheim, como hemos visto, continúan acentuado este aspecto: la utopía parte de una inconformidad con lo vigente.

Como ha indicado Ricoeur, Manheim en *Ideología y Utopía* se propone elaborar una sociología de la utopía, proponiendo una clasificación de mentalidades utópicas, fluctuantes entre lejanía y cercanía de la realidad. Dentro de esta tipología (milenarista, liberal y conservadora) incluye al socialismo marxista<sup>173</sup>. Para Manheim la utopía socialista se diferencia de las propuestas de Saint Simon y Fourier —quienes concibieron lo utópico bajo preceptos propios de la Ilustración (214)— en la medida que no se conduce mediante ideas abstractas sino a través de acciones concretas, que le otorgan un sentido histórico. De

---

<sup>171</sup> En este sentido nos dice Ricoeur: “Manheim opone la esterilidad de la ideología a la fecundidad de la utopía; esta última es capaz de modificar el estado de las cosas” (*Ideología* 205).

<sup>172</sup> Manheim define esta palabra como el “orden social existente y que perdura aún” (170)

<sup>173</sup> Precisemos que de acuerdo a la clasificación del sociólogo, la utopía socialista se ubica liminalmente entre a) las utopías de trascendencia y 2) la pérdida progresiva de la mentalidad utópica (correspondiente a la década del 30 para Manheim)

hecho la utopía socialista es próxima a la realidad concreta; por ejemplo, su concepción del futuro ya no es formal sino que “presenta un proceso de concretización gradual”, por lo cual la “‘idea’, que al principio era sólo una vaga profecía, se corrige constantemente y se vuelve cada vez más concreta, porque el presente se prologa en el futuro” (215). Esta utopía no está, pues, alejada de la realidad, sino que parte de ella, respondiendo a su contexto histórico: es una posibilidad realizable “aquí y ahora”, por lo cual “Manheim cree que la contribución decisiva de esta utopía es la manera en que ella articula la relación entre lo cercano y lo remoto” (Ricoeur, *Ideología* 298).

Para nosotros la utopía de *El autómatas* corresponde a este tipo específico de mentalidad utópica, penetrando tanto en su composición (avance de la oscuridad a la luz) y afecto (exaltación de la vida socialista, peyoración de la muerte burguesa), resaltándose que la toma de posición de este texto es la lucha. Un gesto de ofensiva es el conocimiento mundano de la realidad, superando la proliferación contemplativa y abstracta que ya Marx advirtiera en *Tesis sobre Feuerbach* (1845)<sup>174</sup>. El narrador se acerca al mundo social que lo rodea: lo investiga y concluye que está plagado de autómatas, reconoce que debe ejecutar un plan de crítica y manipulación afectiva de la audiencia a fin que su mensaje sea

---

<sup>174</sup> Marx escribe *Anschauung* y con ella refiere a toda una tradición filosófica, específicamente de raíz kantiana. De hecho *Anschauung* es un término reconocido como kantiano y usado en *Kritik der reinen vernunft*. Con ella Kant explica un conocimiento, a priori, basado en una sensación técnica o sensibilidad objetiva. Si tenemos en cuenta que tal palabra ha sido traducida como “intuición” se comprende su pertenencia a una cognición conceptual y abstracta. De esta manera lo que Marx propone es el inicio de una sensación afectiva o sensibilidad subjetiva. Esto se aclara en la traducción portuguesa: allí *Anschauung* no se traduce como “contemplación” –que hace perder el meollo de la crítica– sino como “intuição” (99), que acentúa el contexto. De esta manera la primera y última de las tesis sobre Feuerbach se comunican: Marx finalmente no busca “interpretar el mundo” sino su “transformación”. Por otra parte téngase en cuenta que *Anschauung* “estaba investida de fuertes resonancias místicas” (Granda, *Cosmología* 97), sentido bajo el cual la oposición es aún mayor: Marx arremetía contra la concepción de un mundo religioso, superior y separado del terrenal. En aras de esta terrenalidad sostenemos que Marx acentuó la presencia del cuerpo, así, deteniéndonos en los *Manuscritos económico-filosóficos* se advertirá una isotopía sensorial marxiana: “humanizar los sentidos del hombre y (...) crear los sentidos humanos correspondientes a toda riqueza del ser humano y natural” (142-143)



canalizado hacia un amplio público. Su mentalidad utópica se halla entonces condicionada por un presente socio-económico (capitalismo, automatismo, muerte). Ergo, el combate en el presente es decisivo porque define la ruta del futuro, por lo cual consideramos un acierto de Manheim mencionar que “el futuro siempre se está poniendo a prueba en el presente” (215).

La terrenalidad de la utopía socialista abrileana se acentúa en el rechazo de una permanencia en el “allá” de la naturaleza (“no-nuerte”, atenuación): el quid es que Sergio se corporice, vuelva y regenere, no que permanezca en estado amorfo. En esta medida los valores trascendentes, de poder transformacional, “en lo sucesivo se habrán de concebir como incorporados a la existencia real, se buscarán en lo cercano y en lo inmediato” (Manheim 216). Esto determina la concreción de esta utopía: no se origina al margen de la realidad, en un no lugar, sino “aquí”. Por esto “Una utopía es el discurso de un grupo y no una especie de obra literaria que flota en el aire” (Ricoeur, *Ideología* 293). Y es precisa esta mención grupal: Abril y toda una generación manifestó su creencia en la utopía, ya sea socialista o no, en la transformación y oposición del programa vigente<sup>175</sup>. Tal se aprecia principalmente en el surrealismo, lo cual nos lleva elucubrar sobre una utopía surrealista que cobró diversos nombres: infancia, sueño, amor, libertad. El valor tónico de lo utópico en este grupo se debe a que saben perfectamente que “La desaparición de la utopía produce una inmovilidad en la que el mismo hombre se convierte en una cosa” (Manheim, 229)

---

<sup>175</sup> Lo que ocurrió con la revolución fue un problema que Manheim sintetizó al escribir que cuando un grupo llega al poder, su consecuencia es que “la utopía es abandonada por la política” (226). En esta línea, Ricoeur estudia el problema de la autoridad (*Herrschaft*) en la utopía: “De manera que presto mucha atención a la función que tienen el poder, la autoridad y el dominio en la utopía; pregunto quién posee el poder en una utopía dada y cómo el problema del poder es subvertido por la utopía” (*Ideología*, 59)

A partir de estas reflexiones hablamos también de una utopía histórica en *El autómata*. No dejo de considerar el final de este texto como problemático: no solo mezcla lo sagrado y lo profano, sino también la historia y la utopía. En primer lugar, teniendo en cuenta la metamorfosis de Sergio y el azar motivado del devenir, podría discutirse sobre “la cosificación panteísta de la historia” en clave metafísica (Horkheimer 102), no obstante tenemos esa focalización humanista: pasamos de una intervención maravillosa a una acentuación social de lo humano. Es el hombre concreto quien deberá descubrir a Sergio y cuando esto suceda se instaurará la organicidad de lo utópico en lo histórico. Es importante precisar que en este proceso lo individual-selectivo merma ante lo colectivo-universal, pues “Tan sólo los hombres reales actúan, salvan obstáculos y pueden llegar a reducir el mal individual” (Horkheimer 102).

El narrador de *El autómata* no solo reprocha, sino que también ofrece lo inaudito: la idea utópica. A través de ella comparte con el público algo que escapa a su cotidianidad en el mundo burgués-capitalista<sup>176</sup>: si el programa es muerte *ad náuseam* (el hombre es engranaje, lo será perennemente), la idea utópica (comunista o surrealista) libera y ofrece transformar la condición del autómata. Con esto se intenta lograr la adhesión del receptor: prometiendo un cambio. Por ejemplo, Sergio es un personaje alegórico que simboliza la metamorfosis del mundo; su corporización y retorno significan el engrandecimiento de la esperanza, haciéndola deseable, provocando que la vida sea valorizada. El trayecto y devenir de Sergio devenir quiebran la rigidez o petrificación propia del programa, reduciendo lo abyecto.

---

<sup>176</sup> La mismidad del capitalismo es explicada por Eagleton en *Porque Marx tenía razón*: “Así pues, este régimen histórico (...) exhibe un curioso carácter extático y repetitivo (...) es incapaz de inventar un futuro que no reproduzca ritualmente su presente” (23)

### 5.3. Entre el sueño y el despertar

El retorno se configura como praxis concreta que desencadenará acontecimientos en la realidad social. La concretización o corporización de Sergio es unión sí de dos realidades, pero la acentuación, en adelante recaerá en la terrenalidad. Entonces se dejan atrás las implicancias abstractas a favor de la concreción: finalmente la vuelta de Sergio, y donde ha de operar la utopía, será “aquí” y no “allá”. Pero no se trata de oposiciones sino de una osmosis implicativa: solo si Sergio entra “allá” entonces podrá volver “aquí”.

En este aspecto vuelven a surgir las gradaciones entre Abril y los surrealistas. Si para Louis Aragon el sueño es punto de partida del surrealismo, “de donde ha salido”, indicando que en 1924 “el contagio del sueño se expande por los barrios y las campiñas”, y que los presidentes de la República del sueño son Reverdy, De Chirico, Freud, etc. (*Una ola* 62-64), Xavier Abril en *El autómata* presenta una arenga por dejar de soñar. Tan es así que el retorno de Sergio se entiende como la llegada del alba en toda su connotación: la llegada del día, la hora de levantarse, el fin del sueño, recordemos que en “Lucha y pérdida del mundo” se dice: “El sueño ya no puede ser más tiempo el refugio, la cueva, la oscuridad. Salid” (187)

Estas variaciones las entendemos partir de las reflexiones de Benjamin. En “El surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea” el crítico alemán estudia el sueño y los objetos surrealistas, proponiendo el término de iluminación profana, opuesto a la iluminación religiosa, en tanto cercanía a la realidad material. Esto le permitía sostener que el surrealismo ganaba “las fuerzas de la ebriedad para la revolución” (“Surrealismo” 58). Sobre este concepto benjaminiano Tiedemann comenta: “Las experiencias de los surrealistas

le enseñaron sin duda que no podía tratarse de restituir la experiencia teológica, sino de trasladarla a lo profano” (“Introducción” 15). La iluminación profana supone una comunicación directa-concreta, y no abstracta, con fuerzas regenerativas y primordiales. No obstante, Benjamin terminará, en el *Libro de los pasajes*, apostando por la conciencia despertada, que valorará por encima del sueño<sup>177</sup>, así “Con el motivo del despertar, Benjamin también se supo a la vez separado de los surrealistas” (Tiedemann, “Introducción”, 16).

En diversos capítulos Abril, en semejanza, desacentuó su inclinación onírica, favoreciendo el despertar<sup>178</sup>. En esta medida relacionamos el despertar benjaminiano con la labor crítica-manipulatoria del narrador de *El autómeta*. Para Benjamin la salida despertadora “está gobernada enteramente por la astucia. Pues el despertar opera con astucia. Con astucia, no sin ella, es como logramos salir del ámbito de los sueños” (H° 3[875]). La astucia supone una capacidad modal que evita la continuidad del engaño (ya sea de las abstracciones metafísicas o la ideología del poder). El narrador es astuto 1) al develar las funciones mortuorias del programa y 2) al lograr su fin con industria, esto es, con ingenio (saber manipular y afectar es cuestión de habilidad, pericia).

---

<sup>177</sup> El cambio de Benjamin se debió a una mayor proximidad con el comunismo y la obra de Brecht. Similar situación apreciamos en Abril: el entusiasmo de los manifiestos juveniles es sustituido por aclaraciones sobre su distanciamiento con el surrealismo, que corresponden a su progresiva vinculación con el socialismo. Así, en adelante Abril considera a la vanguardia “pirueta e ingenio” superficial (Vallejo, 19), propia de “literatos ágiles, ingeniosos humoristas, fabricantes en serie de imágenes y metáforas, secuaces de una *literatura circense, episódica, vacía de contenido humano y poético*, en la mayoría de los casos” (*Breve antología*, 6. Nuestra cursiva)

<sup>178</sup> Pero salir del sueño no es desencantarse sino una experiencia de encantamiento en la vigilia. Y en esto radica la fuerza dialéctica del texto, pues: “el intento por despertar [es] el mejor ejemplo del vuelo dialéctico” (D°, 7[832]).

#### 5.4. La protesta que no cesa

Martin Jay, acerca de la concepción artística de la Escuela de Frankfurt, nos brinda estas reflexiones que citamos a fin de comprender la función utópica del arte y su búsqueda del re-encantamiento del mundo, tan presente en la obra abrileana:

El arte era no sólo la expresión y el reflejo de tendencias sociales existentes, sino también —y aquí es donde el Institut divergía más marcadamente de la crítica leninista, y también de Lukács— el arte genuino actuaba como el vedado final de los anhelos humanos de esa «otra» sociedad más allá de la actual. (...) el arte verdadero era una expresión del legítimo interés del hombre en su felicidad futura: El arte, para emplear una frase de Stendhal que al Institut le agradaba especialmente citar, daba «*Une promesse de bonheur*» (*Imaginación* 293-4).

Esta utopía no se concibe pasivamente sino que impulsa el despliegue de una serie de estrategias críticas, y es que: “hasta que las contradicciones sociales se reconcilien en la realidad, la armonía utópica del arte debe conservar siempre un elemento de protesta” (Jay, *Imaginación* 295) . En la composición textual protestar es consecuencia de haber desenmascarado la objetividad de la planificación burguesa (crimen, violencia, injusticia, etc.). El exceso mortuorio estimula una respuesta crítica de negatividad positiva. Expliquemos: En cartas a Abril, Westphalen llamaba la atención de que Díaz Fernández catalogara de negativista al arte moderno, pues para él la nueva sensibilidad destacaba, antes que nada, por su positividad (término que debe entenderse como anhelo por construir una mejor realidad a la imperante). Dicha positividad no consistió en loas a la proactividad

o felicidad baratas —como hoy en día demuestran las secciones “autoayuda” de las librerías<sup>179</sup>—, sino que enfatizó la crítica y disidencia<sup>180</sup>.

Entendamos lo dicho a partir de estas palabras de Louis Scutenaire sobre Lautreamont: “Pienso que las intenciones de Lautreamont fueron las de abrirnos los ojos sobre la atrocidad de nuestra condición humana, para que de esta forma intentáramos vivir mejor” (24)<sup>181</sup>. En este sentido concluimos que el estilo negro o perturbado parte de una “afectividad matinal”: aclarar el mundo.

La afectividad matinal está marcada por el deseo de libertad: protestamos porque no tenemos libertad. Al respecto Adorno resalta: “En otras palabras, el arte, y el arte llamado clásico no menos que sus expresiones más anárquicas, siempre ha sido, y es, *una fuerza de protesta de lo humano contra la presión de las instituciones dominantes*” (“Tesis”, 628. Nuestras cursivas). La protesta (como hierofanía secular o utopía) es pretensora de una nueva realidad: el disidente sabe que “el mundo de la libertad humana no puede ser construido por las sociedades establecidas” pues ellas “reproducen la servidumbre humana” (Marcuse, *Ensayo* 13). Por esto, de entre los valores abyectables del programa, *El autómatas* rechaza principalmente la cotidianidad (duración o permanencia del automatismo

---

<sup>179</sup> Esto comprueba hasta qué punto se ha radicalizado la fetichización de la cultura afirmativa. Sobre este concepto revélese “The affirmative character of culture” donde Marcuse afirma que este tipo de cultura es fundamentalmente idealista: “The rising bourgeois groups had based their demand for a new social freedom on the universality of human reason. Against the belief in the divinely instituted eternity of a restrictive order they maintained their belief in progress, in a better future” [El surgimiento de los grupos burgueses tuvo que basar su demanda por una nueva sociedad libre sobre la universalidad de la razón humana. Contra la creencia en la divinamente instituida eternidad de un orden restrictivo ellos mantuvieron su creencia en el progreso, en un futuro mejor ] (89).

<sup>180</sup> Incordiar y sacudir serán siempre actos negativos frente a una sociedad autómatas. Frente a su ethos el arte es una provocación, una incomodidad: las orgías de Sade, los happenings dadaístas, la admiración surrealista por Violette Nozière y Jacques Vache, todo lo cual se resumiría en un verso nietzscheano: “Nur Narr! Nur Dichter!”

<sup>181</sup> Vid. la sección “Epitafios” de la revista *El grito de Maldoror* 2 (2007), número dedicado al conde de Lautreamont (17-24).

mortuorio). De esta manera la función crítica de *El autómata* “implica un rompimiento con lo familiar, con las formas rutinarias de ver, oír, sentir y comprender las cosas, a fin de que el organismo pueda volverse receptivo a las formas potenciales de un mundo no agresivo y ajeno a la explotación” (Marcuse, *Ensayo* 14)

Al lanzarse la siguiente pregunta descarnada: “¿Quién ha robado el grito del hombre, sacándolo desde la laringe con baba y encías?” (Abril 45) se acusa a la burguesía-capitalista. Pero ante esta situación el texto no sólo nos muestra la carroña sino que incita, exige la creación del mundo. *El autómata*, oponiéndose decisivamente al programa, hace el llamado para un nuevo hombre, una nueva humanidad, expresando, por lo tanto, el deber de todo escritor, tal como señalara Antonin Artaud:

No podemos vivir eternamente/ rodeados de muertos/ y de muerte. / Y si todavía quedan prejuicios/ hay que destruirlos/ “el deber”/ digo bien/ EL DEBER/ del escritor, del poeta, no es ir a/ encerrarse cobardemente en un texto, / un libro, / una revista de los que ya/ nunca más saldrá, / sino al contrario/ salir afuera/ para sacudir/ para atacar/ a la conciencia pública/ si no/ ¿para qué sirve/ y para que nació? (*Cartas*, 7)

Acerca de la espera del advenimiento probable de Sergio, valga citar estas palabras de Ricoeur sobre lo utópico en Manheim: “El rasgo decisivo de la utopía es, pues, no la posibilidad de realización sino su función de preservar la *oposición*” (*Ideología*, 209). Y es que *El autómata*, en su final abierto, mantiene la resistencia frente al orden oficial, recordándonos nunca cejar nuestra lucha contra la muerte.

## CONCLUSIONES

1) *El autómata* (1930) es una novela poemática. Llegamos a esta conclusión guiados por los estudios que Carlos E. Zavaleta dedicó a esta vertiente narrativa. Sus manifestaciones como novela poemática son las siguientes: lirismo narrativo, enumeración caótica, fractalidad discursiva, estética gaseosa (opuesta a la fijeza decimonónica). De esta manera, partiendo de Zavaleta, sostenemos que *El autómata* forma parte del proceso de modernización de la narrativa peruana, junto a *Escalas*, *La casa de cartón*, *El cuerpo de Giulia-no*, entre otros.

2) Esta novela poemática pertenece al periodo abrileano del marxismo gótico (estética ideológica). Por esto se diferencia del estridentismo y sensualismo de *Hollywood* (1923-1925), de los poemas en prosa de *Difícil trabajo* (1926-1930, libro que adelanta, sin embargo, las isotopías novelescas) y del estilo estrictamente revolucionario de *Declaración de nuestros días* (1933-1936).

3) En este sentido, *El autómata* es un pliegue entre la vanguardia y la revolución. Al respecto, es importante sopesar los vínculos de Abril y el surrealismo. Por lo general se asume que esta relación fue directa, lo cual evita un análisis de las gradualidades, de las divergencias en la recepción crítica. Esto es evidente aún en bibliografía reciente, por ejemplo Inmaculada Lergo cae en el clisé de considerar a Abril “pionero del surrealismo peruano” (LXV) sin dar mayores matices o precisiones; lo mismo ocurre con Marta Ortiz, para quien también fue “uno de los primeros poetas en asimilar el surrealismo y utilizar algunas de sus técnicas” (29). Por nuestra parte hemos demostrado a lo largo de nuestra investigación que Xavier Abril asimiló a nivel afectivo el surrealismo, pero que no hizo gala de técnicas como el automatismo. Esta gradualidad se aprecia en *El autómata* con la articulación tensa de isotopías socialistas y surrealistas, en lo que Malcom Lowy ha llamado “marxismo gótico”. Así, consideramos que *El autómata* ejemplifica a carta cabal lo dicho por Alberto Escobar en su nota a Xavier Abril, a saber: que se trata de “un escritor consecuente con su credo social y con la revuelta estética (73)



4) De esta manera la consumación del proceso germinal de *El autómata* implica el enlace de planos factuales y contrafactuales. Por esto la metamorfosis de Sergio no concluye con su estadía en natura (posición transitoria y sobrenatural) sino que finalmente se orienta hacia territorios mundanos. El traslado de Sergio desde lo invisible-abstracto hacia lo visible-concreto sintetizará el encuentro de “aquí” y “allá” en el mundo. A este proceso lo hemos llamado hierofanía secular abrileana.

5) En lo referente al discurso vanguardista, concluimos que *El autómata* no solo a nivel ideológico critica a la burguesía capitalista, también lo hace a nivel compositivo, pues, en tanto que narración de vanguardia -en semejanza a *La casa de cartón* o *Espantapájaros*-ejecuta un despliegue fórico de lo rápido e inacabado, superando el paradigma de la novela clásica burguesa (lenta y acabada), estableciendo además la importancia de la estética gaseosa en su trama. En tal sentido *El autómata* es la realización del planteamiento abrileano sobre la nueva novela (véase su “Nota a la muerte de la novela”), aquella que responde a las exigencias de la nueva sensibilidad y que era propugnada por Mariátegui en “Poetas nuevos y poesía nueva”.

6) En el plano socialista, el narrador se configura mediante isotopías jurídicas: acusa a los culpables del automatismo para así conquistar el objeto deseado (si los culpables dejan de serlo solo entonces será posible el advenimiento de la vida). Esto motiva que a la acusación prosiga la persuasión, fluctuando su enunciación entre el antagonismo y la disensión manipulativa, siempre bajo la impronta de una ideología socialista. La función procesal del narrador se liga además con la efracción performativa del manifiesto vanguardista: intervenir concretamente en la praxis vital.

7) Ambos intereses, vanguardista y socialista, se articulan en el final abierto del texto, el cual nos sitúa en el plano del sobrevenir tal como entiende la semiótica tensiva. Tras la muerte del autómata, su metamorfosis contrafactual y la crítica ideológica del narrador, el siguiente paso será el descubrimiento de Sergio, que no se especifica cuándo ocurrirá y que tendrá una gran tonicidad: paróxica subitaneidad dentro de la cotidianidad del programa, por lo cual de

improviso mermará el exceso mortuorio y pasaremos de lo cerrado hacia lo abierto. En tal sentido, recuperar la potencia vital es la esperanza abrileana. A dicha esperanza se debe que el recorrido textual de *El autómata* acentúe la concesión, pues si la implicación mortuoria imperaba (Si la muerte es excesiva entonces nunca mermará) finalmente tendremos una inversión que se expresa como sigue: “A pesar de que la muerte reina, la vitalidad vencerá”.

8) Recientemente Martha Ortiz ha editado una antología titulada *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia + indigenismo + tradición*. En su prólogo ella brinda una serie de motivos sobre la elección de 1931 como el año final de su antología, de los cuales destacamos el siguiente: “no considero que una década [iniciada en 1921] de tanto movimiento cultural se pueda cerrar sin incluir libros como los publicados en 1931 por Xavier Abril” (9). Esta mención cobra importancia para nosotros considerando que el libro aludido es *Hollywood*, representante, como hemos demostrado, de la etapa estridentista o lúdica abrileana. Pero este también, recordémoslo, es el año en que se perfilan los códigos de la poesía social. Podría decirse que 1931 significó acaso una solución a las disyuntivas culturales de la época: tras los debates entre vanguardia y revolución se terminaría optando por la segunda, pero esto sería caer en compartimientos estancos, soslayar los puntos de fuga (lo que el mismo Abril haría). Si entre 1921 y 1931 coexistieron “los poemarios más innovadores de la vanguardia y el indigenismo con aquellos que seguían cultivando cierta sensibilidad modernista o romántica” (Ortiz 8), a partir de 1931 en adelante asistiremos a la tensión entre política y poesía. En este sentido *El autómata* (1930) ejemplifica tales confrontaciones, tales gradualidades: por un lado tenemos a una personalidad autorial que concientemente aclara su toma de posición socialista y expresa un *habitus* propio de la tradición marxista, pero por otro advertimos una composición textual que se configura a partir de isotopías vanguardistas y que sigue los lineamientos de una tradición egureniana.

9) Se conjuga así una visión moral y una modernización ficcional. Pero sobretodo *El autómata* traduce una preocupación humanista. Para Abril la comprensión del autómata como problema de la época se configura durante sus años en Europa, y corresponde a su toma de posición a favor del comunismo, tal como comprueban sus publicaciones en *Bolívar* (España) y *Front*

(Holanda-Francia). Sin embargo, Abril también comprende que el Perú no carece de autómatas, por esto las palabras que debiera dar durante un recital en Lima (luego publicadas como “Palabras para asegurar una posición dudosa”), instaba a superar esta condición, consciente además que el público al que se dirigía estaba conformado por autómatas. Al respecto, resáltese la relación entre problema y contexto: el autómata prolifera en sociedades donde el capitalismo o fascismo avanza, así en el caso peruano no olvidemos que durante estos años se gesta el proyecto de la Patria Nueva, a razón de la cual Leguía permitió el intervencionismo económico norteamericano y la creación de una sociedad ya no oligárquica o gamonalista sino de consumo capitalista. Cuando Abril, al final de su intervención, hable de los mozos de su generación que constituyen “el nuevo Perú mental” (minoría integrada por Martín Adán, Oquendo de Amat, Westphalen, Estuardo Núñez, etc.) enfatiza que en el país también se ha diseminado excesivamente la mortuoria enfermedad del automatismo. Esta enfermedad también será diagnosticada por Mariategui cuando hable de cansancio y tristeza superficial (“Poetas nuevos y poesía nueva”), nostalgia del pasado (“Pasadismo y futurismo”) o ingenuo optimismo (“Hacia el estudio de los problemas peruanos”). En este sentido, entre ambos continentes, Abril identifica un semejante malestar que, por lo tanto, debe entenderse como una categoría mundial que no ha hecho sino crecer desde 1931 hasta la fecha. Abril, así como lo hizo Kafka, avizora lo que será el mal del mundo: la alienación, deshumanización, el automatismo del hombre moderno, aquello contra lo cual debemos seguir luchando crítica y humanísticamente.

## BIBLIOGRAFIA

### FUENTES PRIMARIAS

(Por orden cronológico)

ABRIL, Xavier.

- 1930 “Lucha y pérdida del mundo”. *Bolívar* 13.
- 1971 “El silencio”, “Origen y presencia del hombre”, “Metamorfosis de Sergio”. *Creación & Crítica* 9-10.
- 1994 “El autómeta”. *Documentos de Literatura* 2-3. 159-204
- 2008 “El autómeta”. *El autómeta y otros relatos*. Lima: Fondo editorial PUCP. 32-68.

### FUENTES SECUNDARIAS

(Por orden cronológico)

- 1940 TAURO, Alberto. “Cuatro revistas de tono menor”. *Boletín Bibliográfico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos* 4. 286-322.
- 1994 KISHIMOTO, Jorge. “Xavier Abril”. *Documentos de Literatura*. 2-3.157.
- 1999 ZAVALETA, Carlos E. “La novela poética peruana en el siglo XX”. *BLAPL* 31. 63-94.
- 2001 ZAVALETA, Carlos E. “Perú, novela con novelistas”. *Alma Mater* 20. 71-86.
- 2002 ZAVALETA, Carlos E. “Xavier Abril novelista”. *El gozo de las letras. Ensayos y artículos, 1952-2001*. Lima: BNP. 197-199.
- 2003 LAUER, Mirko. *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP.
- 2004 NIEMEYER, Katharina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto*. Frankfurt – Madrid: Vervuert – Iberoamericana.
- 2006 ZAVALETA, Carlos E. *Narradores peruanos de la generación de los 50's*. Lima: INC-CELAP.
- 2008 VALENZUELA. “Xavier Abril y la experiencia de la vanguardia en *El autómeta y otros relatos*”. Abril, Xavier. *El autómeta y otros relatos*.

- Lima: Fondo editorial PUCP. 7-27.
- 2008 AGREDA, Javier. "Jaque Perpetuo". *La República* 23 de junio.
- 2008 ELGUERA, Christian. "Duelo y creación del mundo". *El dominical* 29 de junio.
- 2008 OQUENDO, Abelardo. "Inquisiciones". *La República* 1 de julio.
- 2008 PALACIOS, Max. "Recuperación de Xavier Abril". *Amores bizarros*. Web. 5 julio 2008.
- 2008 ELGUERA, Christian. "Estética e ideología suprarrealista: Aproximaciones a *El autómata*". *Ínsula Barataria* 8. 85-107.
- 2008 ELGUERA, Christian. "Xavier Abril. *El autómata y otros relatos*". *Letras* 114. 233-238.
- 2009 ELGUERA, Christian. "*El autómata*: la mirada surrealista, la crítica humanista". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 43. Web. 4 junio 2010.
- 2009 LÓPEZ DEGREGORI, Carlos. "Xavier Abril: La vida perfecta de la locura". Chueca, Luis Fernando et al. *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima. 53-66.
- 2012 CHUECA, Luis F. "Surrealismo, estética e ideología en *El autómata de Xavier Abril*". *Revista Laboratorio* 7. Web. 10 febrero 2013.

## FUENTES COMPLEMENTARIAS

### (Por orden alfabético)

AA. VV. *Documentos de Literatura*. Ed. Jorge Kishimoto. 2-3 (1994)

\_\_\_\_\_. *Poesía vanguardista peruana I y II*. Ed. Luis Fernando Chueca. Lima: Fondo editorial PUCP, 2009.

ABRIL, Xavier. *Breve antología de la poesía moderna hispanoamericana*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1959.

\_\_\_\_\_. "Cartas a Concha Meléndez". Meléndez, Concha. *Antología y cartas de sus amigos*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

\_\_\_\_\_. *Declaración en nuestros días*. Montevideo: Ediciones Front, 1988

\_\_\_\_\_. *Descubrimiento del alba*. Lima: Ediciones Front, 1937.

\_\_\_\_\_. *Difícil Trabajo. Antología (1926-1939)*. Madrid: Editorial Plutarco, 1935.

\_\_\_\_\_. *Hollywood. Relatos contemporáneos*. Madrid: Ediciones Ulises, 1931.

\_\_\_\_\_. “Taquicardia”. *Amauta* 10 (1927): 43-44.

\_\_\_\_\_. *La rosa escrita*. Lima: Fondo editorial PUCP, 1996.

\_\_\_\_\_. “Nota a la muerte de la novela”. *Amauta* 27 (1929): 69-70.

\_\_\_\_\_. *Poesía soñada*. Lima: Fondo editorial UNMSM, 2006.

ADÁN, Martín. “La casa de cartón”. *Obra poética en prosa y verso*. Ed., prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Fondo editorial PUCP, 2006. 53-163.

\_\_\_\_\_. “Trance de poder”. *Obra poética en prosa y verso*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Fondo editorial PUCP, 2006. 226-229.

ADORNO, Theodor. “Reconciliación extorsionada. Sobre *Contra el realismo mal entendido* de Lukács”. *Notas sobre literatura II*. Madrid: Akal, 2003. 242-269

\_\_\_\_\_. *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal, 2003.

\_\_\_\_\_. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.

\_\_\_\_\_. “Tesis sobre el arte y la religión hoy”. *Notas sobre literatura II*. Madrid: Akal, 2003. 627-633.

ALDUNATE PHILLIPS, Arturo. *Los robots no tienen a Dios en el corazón*: Santiago: Editorial Andrés Bello, 1965.

ANDRADE, Mário de. *Macunaima*. Bogotá: Oveja Negra, 1986.

ANDRADE, Oswald de. “Memorias sentimentales de Juan Miramar”. *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1981. 9-63

ANGVIK, Birger. *La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano*. Lima, Fondo Editorial PUCP, 1999.

ARAGON, Louis. “Mon siècle”. *Magazine littéraire* N°10. Web. 9 Octubre 2011

\_\_\_\_\_. “O Camponês de Paris”. Nascimento, Flavia Cristina de Souza. *O Camponês de Paris, de Luois Aragon (Tradução comentada)*. Tesis de maestría. Universidad Estatal de Campinas, 1991. Web. 5 de agosto 2011.

\_\_\_\_\_. *Una ola de sueños*. Buenos Aires: Biblos, 2004.

ARISTÓTELES. *Física*. México D.F.: Programa editorial UNAM, 2005.

ARTAUD, Antonin. *Cartas a los poderes*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2003.

\_\_\_\_\_. *El cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

AYALA, Francisco. *Cazador del alba*. Madrid: Ediciones Ulises, 1930.

BARTHES, Roland. "Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe". *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1993. 323-352.

BASADRE, Jorge. "Elogio de José María Eguren". AA. VV. *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Selección de Ricardo Silva Santisteban. Lima: Fondo editorial Universidad del Pacífico, 1977. 95-110.

\_\_\_\_\_. "Anverso y reverso del cinema". *Equivocaciones*. Lima: Fondo editorial USMP, 2003. 44-48.

BASTÚS, Joaquín. *Diccionario histórico enciclopédico* T. I. Barcelona: Imprenta de Roca, 1833. Web. 30 de abril del 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *El spleen de París*. México D.F.: FCE, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Socialism. The Active Utopia*. London: George Allen & Unwin Ltd, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *Dirección única*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1987.

\_\_\_\_\_. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972.

\_\_\_\_\_. "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea". *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1999. 41-63.

\_\_\_\_\_. "El autor como productor". *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1975. 117-134.

\_\_\_\_\_. "La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989. 15-60

\_\_\_\_\_. "Tesis de filosofía de la historia". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989. 175-192.

\_\_\_\_\_. *El libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

BERMANN, Marshall. *Todo lo sólido se disuelve en el aire*. México D.F.: Siglo XXI, 2004.

BERNABÉ, Mónica. *Vidas de artista: bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (1911-1922)*. Rosario - Lima: Beatriz Viterbo - IEP, 2006.

BLANCO, Desiderio. "Lógicas del discurso". *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, 2009. 79-91.

BLOCH, Ernest. "Discussing Expressionism". Adorno, Theodor et al. *Aesthetics and Politics. The Key of the classic debate within German Marxism*. London: Verso, 2002. 16-27.

BOBES, María del Carmen. *Teoría general de la novela*. Madrid: Síntesis, 1998.

BORGES, Jorge Luis. "Al margen de la moderna lírica". Eds. Muller Bergh, Klaus; Mendoza Teles, Gilberto. *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. T. V. Chile y países de la Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay*. Madrid-Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana, 2009. 168-169.

\_\_\_\_\_. "III". *Índice de la nueva poesía Latinoamérica*. Lima: Sur Librería Anticuaria, 2007. 23-26.

\_\_\_\_\_ et al. "Proclama". Eds. Muller Bergh, Klaus; Mendoza Teles, Gilberto. *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. T. V. Chile y países de la Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay*. Madrid-Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana, 2009. 183-184.

BOSSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. Sao Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOURDIEU, Pierre. "La revolución conservadora de la edición". *Intelectuales, políticas y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 2000. 223-264

\_\_\_\_\_. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *El alucinante mundo de E.T.A Hoffman*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1992.

BRECHT, Bertolt. "Against Georg Lukács". Adorno, Theodor et al. *Aesthetics and Politics. The Key of the classic debate within German Marxism*. London: Verso, 2002. 68-85.

BRETON, André. "Continuidad". *Magia cotidiana*. Madrid: Fundamentos, 1989. 7-10.

\_\_\_\_\_. "La confesión desdeñosa". *Antología (1913-1966)*. México D.F.: Siglo XXI editores, 2004. 18-29.

\_\_\_\_\_. "Situación surrealista del objeto". *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974. 18-308.

\_\_\_\_\_. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974.

BRION, Marcel. "Xavier Abril". *Panoramas* 19 (1937). s/p.

BUBER, Martin. *Caminos de utopía*. México D.F.: FCE, 1998.

BUENO, Raúl. "La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia". *RCLL* 48 (1998): 25-37

BÜRGER, Peter. "O surrealismo francés". Antunes, José Pedro. *Tradução o comentada de O surrealismo francés*. Tesis doctoral. Universidad Estatal de Campiñas, 2001. 67-346. Web. 15 Octubre 2011.

\_\_\_\_\_. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

CAMILLE, Michael. *Ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*.



Madrid: Akal, 2000.

CANOSA ORTEGA, María Luz. "Noticia bio-bibliográfica de Xavier Abril". *Abril Xavier. Poesía soñada*. Lima: Fondo editorial UNMSM, 2006. 255-281.

ČAPEK, Karel. "R.U.R". Čapek, Joseph y Karel. *R.U.R. y el juego de los insectos*. Madrid: Alianza editorial, 1966. 7-132.

CARRANZA, Eduardo. "Examen de poetas: Xavier Abril". *Revista de las Indias* 49 (1943): 272-275.

CASTRO ARENAS, Mario. "Cimientos estéticos en *La casa de cartón*". *De Palma a Vallejo*. Lima: Populibros, 1964. 125-135.

CAUDET, Francisco. *Las cenizas del fénix. La cultura española en los años 30*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1993.

CERNUDA, Luis. "Bécquer y el poema en prosa español". *Poesía y literatura II*. Barcelona: Seix Barral, 1971. 257-266.

\_\_\_\_\_. "Ramón Gómez de la Serna". *Estudios sobre literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1970. 131-140.

CUETO, Roberto. "La visión gótica". AA.VV. *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*. Madrid: Letras celeste, 1999. 7-27.

CHUECA, Luis Fernando. "Aproximaciones a la poesía de vanguardia en el Perú". AA. VV. *Poesía vanguardista peruana I*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2009. 9-116.

CHURATA, Gamaliel. *El pez de Oro. El Pez de oro: retablos del Laykhakuy*. Puno: Corpuno, 1987.

\_\_\_\_\_. "Septenario". Ed. Lauer, Mirko. *La polémica del vanguardismo: 1916-1928*. Lima: Fondo editorial UNMSM, 2001. 206-208.

DARÍO, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires: Losada, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka, por una literatura menor*. México D.F.: Era, 1990.

DERRIDA, Jacques. "Semiología y gramatología". *Derrida en castellano*. Web. 1 junio 2010.

DÍAZ FERNÁNDEZ. "El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura". *Prosas*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2006. 339-424

DOMÍNGUEZ, Michael. "Miserias de la escritura mandarina". *Tiros en el concierto*. México D.F.: Era, 1999. 250-259

DOLEŽEL, Lubomir. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros, 1999.

EAGLETON, Terry. *Ideología. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 1995.

\_\_\_\_\_. *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1999.

\_\_\_\_\_. *La novela inglesa. Una introducción*. Madrid: Akal, 2009.

\_\_\_\_\_. *Porque Marx tenía razón*. Barcelona: Península, 2011.

EGUREN, José María. *Obras Completas*. Ed., prólogo y notas de Ricardo Silva Santisteban. Lima: Mosca Azul Editores, 1974.

\_\_\_\_\_. *Obra poética. Motivos*. Prólogo, Cronología y bibliografía de Ricardo Silva Santisteban. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 2005.

\_\_\_\_\_. *Poesías escogidas*. Selección de Manuel Scorza. Lima: Patronato del libro peruano, 1972.

EIELSON, Jorge E. “Xavier Abril”. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Editorial Cultura Antártica, 1946. 103-106.

ELGUERA, Christian. “Comentario a *El ideal de la vida*” y “Comentario a *El ideal de la muerte*”. Eguren, José María. *Antología comentada*. Lima: ACPL-Biblioteca Abraham Valdelomar, 2012. 673-693.

\_\_\_\_\_. “El niño novillero y la muerte sempiterna y seria en *La casa de cartón*”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 46 (2011). Web. 1 de marzo del 2011.

\_\_\_\_\_. “El Westphalen de los veinte años”. *Revista virtual de literatura El Hablador* 19 (2011). Web. 10 diciembre 2011.

\_\_\_\_\_. “Estilos, crítica, mito y revolución. El proyecto estético-ideológico de la vanguardia peruana”. *Revista virtual de literatura El Hablador* 18 (2010). Web. 20 diciembre 2010.

\_\_\_\_\_. “Xavier Abril, encadenado: las isotopías de Difícil trabajo”. *Revista virtual de literatura El Hablador* 20 (2012). Web. 7 mayo 2010.

EICHENBAUM, Boris. “En torno a la cuestión de los ‘formalistas’”. Ed. Volek, Emil. *Antología del Formalismo ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid: Fundamentos, 1992. 47-55

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1967.

\_\_\_\_\_. *Tratado de historia de las religiones I–II*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1974.

ELIOT, T.S. *The waste land/ La tierra angostada*. Ed. y traducción de Ricardo Silva Santisteban. Lima: Edición para circulación privada, 2010.

ELUARD, Paul. “El rostro de la paz”. Ed. Silva-Santisteban, Ricardo. *Antología general de la traducción en el Perú. V. Poesía: Siglo XX-I*. Lima: Editorial Universidad Ricardo Palma, 2010. 405-408.

ENGELS, Friedrich. *Ludwig Feuerbach*. Moscú: Editorial Progreso, 1974.

Escobar, Alberto. "Xavier Abril". *Antología de la poesía peruana*. T. I. Lima: Ediciones Peisa, 1973. 73-74.

ESTRADA, José Manuel. "Problemas argentinos" Ed. Halperin Donghi, Tulio. *Proyecto y construcción de una nación (Argentina 1846-1880)*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1980. 439- 453

FERGUSON ELLIS, Kate. *The contested castle: Gothic novels and the subversion of domestic ideology*. Illinois: UI Press, 1989.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. "La concepción del Surrealismo en los ensayos de Emilio Adolfo Westphalen". *La soledad de la página en blanco. Ensayos sobre lirica peruana contemporánea*. Lima: Fondo editorial Facultad de Letras UNMSM, 2005. 79-87.

\_\_\_\_\_. *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima: Dedo Crítico editores-Fondo editorial UNMSM, 2003.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. "Intercomunicación y nueva literatura". Coord. Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI editores, 2000. 317-331.

\_\_\_\_\_. "Situación actual de la poesía hispanoamericana". *Antología personal*. México D.F.: Siglo XXI, 2007.89-107.

FERNÁNDEZ TURIENZO, Francisco. "El sentimiento trágico de Unamuno: Historia del texto y dialéctica de la razón y la fe". Ed. Gómez Molleda, Dolores. *Actas del congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989. 291-316.

FERRARI, Américo. "José Antonio Ramos Sucre: el cuento, el canto". *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2003. 309-319.

\_\_\_\_\_. "Las revista Amauta y las vanguardias poéticas peruanas". *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2003. XXX

\_\_\_\_\_. "Poesía, teoría, ideología". Ed. Ortega, Julio. *César Vallejo*. Madrid: Taurus, 1975. 391-403.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima-FCE, 2001.

\_\_\_\_\_. *Semiótica y literatura: ensayos de método*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, 2012.

FONTANILLE, Jacques, ZILBERBERG, Claude. *Tensión y significación*. Lima: Fondo Universidad de Lima, 1998.

FOSTER, Hal. *Dioses protéticos*. Madrid: Akal, 2008.

FOUCAULT, Michell. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.

- FREUD, Sigmund. *El Chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza editorial, 1973.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1959.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *Orígenes de la novela*. Madrid: Istmo, 1972.
- GARCÍA IBORRA, Juan. “La representación cultural del sur en la novela gótica inglesa (1764-1820): otredad política y religiosa”. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2007. Web. 7 de agosto del 2010.
- GENETTE, Gerad. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Figuras V*. México D.F.: Siglo XXI, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989
- \_\_\_\_\_. *Umbrales*. México D.F.: Siglo XXI, 2001.
- GIMENEZ-FRONTIN, J.L. *El surrealismo: en torno al movimiento bretoniano*. Barcelona: Montesinos, 1991.
- GIRONDO, Oliveiro. “Persuasión de los días”. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, 1999. 125-204.
- GÓMEZ, Lisandro. “Entre la terapia y la escritura: primera incursión a *Descubrimiento del alba* de Xavier Abril”. Eds. Heredia Flores, Gladys; Morales Mena, Javier; Martos, Marco *Actas del Congreso Internacional de “Poesía Hispanoamericana: de la Vanguardia a la Posmodernidad”*. Lima: Editorial San Marcos, 2012. 111-131.
- GÓMEZ, Miguel; PÖPPEL, Hubbert, eds. *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Bolivia. Colombia. Ecuador. Perú. Venezuela*. Madrid-Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana, 2008.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Greguerías. Selección 1910-1960*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Flor de Greguerías*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. “Prólogo”. *El Cuento Peruano 1920-1941*. Lima: Ediciones Copé, 1990. 9-35.
- GRAMSCI, Antonio. “La obra de Lenin”. *Antología*. México D.F.: Siglo XXI editores, 2005.
- GREIMAS, A.J., COURTES, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. T. I*. Madrid, Gredos, 1982
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1981.
- HABERMAS, Jürgen. “Walter Benjamin. Crítica concienciadora o crítica salvadora”. *Perfiles filosófico-políticos*. Madrid: Taurus ediciones, 1975. 297-332.

\_\_\_\_\_. *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

\_\_\_\_\_. *Ciencia y técnica como ideología*. Madrid: Tecnos, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México D.F.: FCE, 2005

\_\_\_\_\_. “La pregunta por la técnica”. *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

\_\_\_\_\_. “La pregunta por la técnica”. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

HIDALGO, Alberto “I”. *Índice de la nueva poesía Latinoamérica*. Lima: Librería Sur Anticuaria, 2007. 13-18.

\_\_\_\_\_. “Química del espíritu”. *Nueve libros vanguardistas*. Lima: Ediciones El Virrey, 2001.

\_\_\_\_\_. “Descripción del cielo”. *Poesía vanguardista peruana I*. Ed. Luis Fernando Chueca. Lima: Fondo editorial PUCP, 2009.

\_\_\_\_\_. *Los sapos y otras personas*. Lima: Talleres tipográficos, 2005.

HOFFMAN, E.TA. *Cuentos I*. Madrid: Alianza editorial, 2002.

HOLMBERG, Eduardo Ladislao. “Horacio Kalibang o los autómatas”. *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Librería La Hachette, 1957. 147-167.

HUAMÁN, Miguel Ángel. “Contra la crítica del susto’ y la tradición del ninguneo””. *Alma Mater* 20 (2001): 97-112.

HUIDOBRO, Vicente. “Manifiesto de manifiestos”. Ed. Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1988. 176-186.

\_\_\_\_\_. “II”. *Índice de la nueva poesía Latinoamérica*. Lima: Sur Librería Anticuaria, 2007. 19-22.

HORKHEIMER, Max. “La utopía”. Ed. Neussüs, Arnhelm. *Utopía*. Barcelona: Barral: 1971. 95-97.

HUMPHREY, Robert. *Stream-of-consciousness in the modern novel*. Berkeley: U California Press, 1968

IRANZO, Juan Manuel. *Sociología de la ciencia y la tecnología*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1994.

JAKOBSON, Roman. “Lingüística y poética”. *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Seix-Barral, 1974.

\_\_\_\_\_. “The Statue in Puškin’s Poetic Mythology”. *Language in Literature*. Cambridge: Harvard UP, 1987. 318-367.

JAY, Martin. *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt y el instituto de investigación social (1923-1950)*. Madrid: Taurus ediciones, 1989.

JOYCE, James. *Dublineses*. Madrid: Alianza editorial, 1985.

\_\_\_\_\_. *Retrato del artista adolescente*. Madrid: Alianza editorial, 1980.

\_\_\_\_\_. *Ulises*. Barcelona: Tusquets, 2004.

JURGEN, Ernest. *Perfección y fracaso de la técnica*. Buenos Aires: Sur, 1986

KRISTEVA, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974.

LABERNIA, Pedro. *Novísimo diccionario de la Lengua Castellana, con la correspondencia Catalana* T. II. Barcelona: Espasa hermanos, 1866. Web. 1 de septiembre del 2010.

LACAN, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario XI*. Buenos Aires: Paidós, 1990.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.

LANDOWSKI, Eric. *Interacciones arriesgadas*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, 2009.

LANGOWSKI, Gerald J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1982

LAUER, Mirko. “La poesía vanguardista en el Perú”. *RCLL* 15 (1982): 77-87.

\_\_\_\_\_, ed. *La polémica del vanguardismo: 1916-1928*. Lima: Fondo editorial UNMSM, 2001.

\_\_\_\_\_. *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP, 2003.

\_\_\_\_\_. “Abril, una viñeta”. *Vanguardistas. Una miscelánea en torno de los años 20 peruanos*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2012. 15-18.

\_\_\_\_\_, Oquendo, Abelardo. *Vuelta a la otra margen*. Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1970.

LAUTRÉAMONT. *Obras Completas*. Introducción, traducción y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Ediciones Boa, 1964.

LEFEBVRE, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza, 1968.

LEFORT, Daniel. “Emilio Adolfo Westphalen en la Lima de los años treinta: Once cartas a Xavier Abril”. *Quehacer* 166 (2007): 91-109.

- LENIN, Vladimir. “Acerca del infantilismo “izquierdista” y del espíritu pequeño burgués”. *Obras escogidas* T. VIII. Moscú: Progreso, 1973. 60-72
- \_\_\_\_\_. “Dos tareas de la social democracia en la revolución democrática”. *Obras escogidas*. T. III. Moscú: Progreso, 1973. 6-58.
- \_\_\_\_\_. “La organización del partido y la literatura del partido”. *Tonos digital* 5 (2003). Web. 5 de enero del 2012.
- \_\_\_\_\_. “Socialismo pequeñoburgués y socialismo proletario”. *Obras escogidas T. III*. Moscú: Progreso, 1973. 73.76.
- LEONARD, Garry M. *Reading Dubliners Again. A Lacanian Perspective*. Syracuse: Syracuse UP, 1993.
- Lergo Martín, Inmaculada. “La poesía contemporánea del Perú: en defensa de la poesía”. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013. XI-LXXIII.
- LOTMAN, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.
- \_\_\_\_\_. “Los muñecos en el sistema cultural”. *La semiosfera II. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, 2000. 97-102.
- LÖWY, Michel. *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. México D.F.: FCE, 2003
- \_\_\_\_\_. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen. Marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. São Paulo: Cortez editora, 2000
- \_\_\_\_\_. *A estela da manhã. Surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Capitalism as Religion: Walter Benjamin and Max Weber”. *Historical Materialism* 17 (2009): 60-73. Web.
- \_\_\_\_\_. “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”. *Acta Poética* 1-2 (2007): 73-92. Web.
- LOYZA, Luis. “Martín Adán en su casa de cartón”. *El sol de Lima*. México D. F.: FCE, 1993. 127-136.
- \_\_\_\_\_. *Sobre el novecientos*. Lima: Huesos Húmero ediciones, 1990.
- LUKÁCS, Georg. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Significación actual del realismo crítico*. México D.F.: Ediciones Era, 1963.
- LUNN, Eugene. *Marxism y modernism. An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*. California: U California Press, 1982.

MANHEIM, Karl. *Ideología y utopía*. México D.F.: FCE, 1993.

MARCUSE, Herbert. *Art and liberation*. New York: Routledge, 2007.

\_\_\_\_\_. *The aesthetic dimension. Toward a critique of Marxist aesthetics*. Boston: Beacon Press, 1978.

\_\_\_\_\_. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Seix Barral, 1971.

\_\_\_\_\_. *Un ensayo sobre la liberación*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1969.

\_\_\_\_\_. "The affirmative character of culture". *Art and Liberation*. New York, Routledge, 2007.

MARIÁTEGUI, José Carlos. "Arte, revolución y decadencia". *El artista y la época*. Lima: Empresa editora Amauta, 1987. 18-22.

\_\_\_\_\_. "Dos concepciones de la vida". *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Empresa editora Amauta, 1964. 13-17.

\_\_\_\_\_. "El alma matinal". *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Empresa editora Amauta, 1964. 9-12.

\_\_\_\_\_. "El balance del suprarrealismo". *El artista y la época*. Lima: Empresa editora Amauta, 1987. 45-52.

\_\_\_\_\_. "El hombre y el mito". *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Empresa editora Amauta, 1964. 18-23.

\_\_\_\_\_. "Esquema de una explicación de Chaplin". *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Empresa editora Amauta, 1964. 55-62.

\_\_\_\_\_. "Intermezo polémico". *Ideología y política*. Lima: Empresa editora Amauta, 1977. 214-218.

\_\_\_\_\_. "La lucha final". *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Empresa editora Amauta, 1964. 23-27

\_\_\_\_\_. "Los amantes de Venecia de Charles Maurras". *Crítica literaria*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1969.

\_\_\_\_\_. "Nadja, de Andre Breton". *El artista y la época*. Lima: Empresa editora Amauta, 1987. 178-182.

\_\_\_\_\_. *Peruanicemos al Perú*. Lima: Empresa editora Amauta, 1981. 213-214.

\_\_\_\_\_. "Pesimismo de la realidad y optimismo del Ideal". *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Empresa editora Amauta, 1964. 27-31.

\_\_\_\_\_. "Proceso de la literatura". *7 ensayos de interpretación de la*



*realidad peruana*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 2007. 191-296.

MARTÍ, José. "Coney Island". *Escenas norteamericanas*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 2003. 33-39.

\_\_\_\_\_. "Poema del Niágara". *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1978. 205-217.

MARTOS, Marco. "Meditación sobre Xavier Abril". Abril, Xavier. *Poesía soñada*. Lima: Fondo editorial UNMSM, 2006. 19-25.

MARX, Karl. "Manuscritos económico-filosóficos". Fromm, Erich. *Marx y su concepto del hombre*. México D.F.: FCE, 1970. 95-207.

\_\_\_\_\_. *Miseria de la filosofía*. Madrid: Editorial Edaf, 2004.

\_\_\_\_\_, Engels, Friedrich. *A Ideología Alemã*. Sao Paulo. Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Manifiesto comunista*. Madrid: Akal, 2009.

MELÉNDEZ, Concha. "Albas de Xavier Abril". *Revista Hispánica Moderna* 3 (1998): 209-216

MELIS, Antonio. "La poesía de Xavier Abril". *Creación & Crítica* 9-10 (1971): 5-9.

MELLADO, Francisco de P. *Diccionario de artes y manufacturas, de agricultura, de minas, etc.* T. I. Madrid: Establecimiento tipográfico de Mellado, 1856. Web. 7 de septiembre del 2011.

\_\_\_\_\_. *Enciclopedia moderna* T. I. Madrid: Establecimiento tipográfico de Mellado, 1831. Web. 7 de septiembre del 2011.

MESA GANCEDO, Daniel. "Avatares del personaje artificial en la novela argentina de los 90". *América Latina Hoy* 30 (2002): 157-178.

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

MILES, Robert. *Gothic writing 1750-1820. A genealogy*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

MONGUIÓ, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México D. F.: FCE, 1954.

MONLAU, Pedro Felipe. *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1856. Web. 5 de marzo del 2011.

MUDARRA, Américo. "¿Búsqueda de lo real o afán de ruptura? Procedimientos de la vanguardia poética peruana (Hidalgo, Velázquez y Abril)". Eds. Heredia Flores, Gladys; Morales Mena, Javier; Martos, Marco. *Actas del Congreso Internacional de "Poesía Hispanoamericana: de la Vanguardia a la Posmodernidad"*. Lima: Editorial San Marcos, 2012. 48-59.

- NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*. Barcelona: Ariel, 1975.
- NERUDA, Pablo. *El habitante y su esperanza*. Buenos Aires: Losada, 1957.
- \_\_\_\_\_. “Sobre una poesía sin pureza”. *Caballo verde para la poesía* 1 (1935): 3.
- NIEMEYER, Katharina. “Acercamiento a la novela vanguardista hispanoamericana”. *AIH. Actas XII* (1995): 161-169. Web. 6 de enero del 2012.
- NÚÑEZ, Eduardo. “La Prosa literaria del Perú en los últimos veinte años”. Los Ángeles: s/n, 1940
- \_\_\_\_\_. *Las letras de Francia y el Perú. Apuntaciones de literatura comparada*. Lima: Fondo editorial UNMSM, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Editorial Antena, 1930.
- \_\_\_\_\_. “Teoría y proceso de la antología”. *Cuadernos Americanos*, XVIII. 16 (1959): 257-267.
- O'HARA, Edgar. “La curva, la gota de agua”. *Revista chilena de literatura*. 54 (1999): 137-145.
- OQUENDO DE AMAT, Carlos. *5 metros de poemas*. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.
- ORTIZ CANSECO, Marta. (ed.). *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia + indigenismo + tradición*. Madrid: Iberoamericana –Librería Sur, 2013.
- OSORIO, Nelson. “Prólogo”. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1988.
- PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. Madrid: Espiral, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Los hijos del limo. Vuelta*. Bogotá: Oveja negra, 1985.
- PELLEGRINI, Aldo. *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires: Argonauta, 2006.
- PERALTA, Alejandro. “Ande”. *Poesía vanguardista peruana*. Ed. Luis Fernando Chueca. Lima: Fondo editorial PUCP, 2009
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo. *Idles Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Duke: Duke UP, 1993.
- PERUS, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.

- PICARD, Roger. *El romanticismo social*. México D.F.: FCE, 2005
- PIERCE, Charles. “La fijación de la creencia”. *Grupo de estudios peirceanos*. Web. 18 de julio 2009.
- PIMENTEL. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México D.F.: Siglo XXI editores, 2005.
- POE, Edgar Allan. “El jugador de ajedrez de Maelzel”. *Obras en prosa*. Barcelona: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1969. 531-554.
- PORTAL, Magda. “Una esperanza i el mar”. *Poesía vanguardista peruana*. Ed. Luis Fernando Chueca. Lima: Fondo editorial PUCP, 2009
- POUILLON, Jean. *Tiempo y novela*. Madrid: Ediciones Paidos, 1970
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores “Continuidad de los géneros (algunas novelas poéticas de la vanguardia mexicana)”. Ed. Andres-Suárez, Irene. *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Madrid: Verbum, 1998. 177-196.
- RAINE, Craig. *T. S. Eliot*. NY: Oxford University Press, 2006.
- RAMA, Ángel. “El Boom en perspectiva”. Ed. Rama, Ángel. *Más allá del Boom: Literatura y mercado*. Folios ediciones, 1984. |
- \_\_\_\_\_. “La tecnificación narrativa”. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2008. 321-392.
- \_\_\_\_\_. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.
- \_\_\_\_\_. “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2008. 115-226.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México D.F.: FCE, 1989.
- REYES, Alfonso. “Teoría de la antología”. *La experiencia literaria*. México D.F.: FCE, 2004. 125-129
- RICOEUR, Paul. *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa. 2001.
- \_\_\_\_\_. *Tiempo y narración I y II*. México D.F.: Siglo XXI editores, 1995.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Tradición y renovación”. Coord. Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura..* México D.F.: Siglo XXI editores, 2000. 139-166.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *La batalla de los cien años. Historia del psicoanálisis en Francia (1925-1985) II*. Madrid: Fundamentos, 1993.
- ROUGEMONT, Denis de. *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairos, 2006.

SÁBATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Emecé, 1971.

\_\_\_\_\_. *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SALINAS, Pedro. "El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus". Colón, Matilde et al. *Antología de la literatura hispánica contemporánea*. Vol. I. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994: 23-33.

SAMPERIO, Guillermo. "Golem: Cábala, creación y poesía". *El club de los independientes*, México D.F: Lectorum, 2005: 114-123.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana*. T. V. Lima: BCR, 1989.

\_\_\_\_\_. *Valdelomar o la Belle Époque*. Lima: INPROPESA, 1987

SANTOJA, Gonzalo. *La república de los libros. El nuevo libro popular de la II República*. Barcelona: Anthropos, 1989.

\_\_\_\_\_. "Octubre, número 0". *Cuadernos Hispanoamericanos* 485-486 (1990): 137-144.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

SHUMWAY, Nicolás. *The invention of Argentina*. Berkeley: University of California Press, 1993.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. "André Breton en el Perú". Eds. Alonso, Joseph, Lefort, Daniel, Rodríguez Garrido, José. *Avatares del Surrealismo en el Perú y en América Latina. Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique Latine*. Lima: IFEA-Fondo editorial PUCP, 1992. 79-108.

\_\_\_\_\_. "«Trance de poder»". *Cinco asedios al cuento peruano*. Lima: Editorial Universitaria Ricardo Palma, 2009.45-56.

SIMMS, Eva Maria. "Uncanny Dolls: Images of Death in Rilke and Freud". Ed. Piven, Jerry S. *The psychology of death in fantasy and history*. Westport: Praeger, 2004. 71-86.

SLOTERDIJK, Peter. "Air /Condition". *Esferas III*. Madrid: Siruela, 2006. 123-152

\_\_\_\_\_. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2007.

SPENGLER, Oswald. *El hombre y la técnica. Contribución a una filosofía de la vida*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

SPITZER, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Imprenta y Casa editora Coni, 1945.

SUÁREZ, Edna "El organismo como máquina: Descartes y las explicaciones biológicas". Coord. Álvarez, Carlos, Martínez, Rafael. *Descartes y la ciencia del siglo XVII*. México: D.F.: Siglo XXI editores, 2000. 138-159

SUBIRATS, Eduardo. "La ciudad del fin del mundo". *Metamorfosis de la cultura moderna*.

Barcelona: Anthropos, 1991. 177-200.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. "Nota preliminar". *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México D.F.: FCE, 2002. 9-14.

SCHWARTZ, Hillel. *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Cátedra, 1998.

SHERINGHAM, Michael. "Subjectivité et politique chez Breton". Eds. Asholt, Wolfgang, Tiepe, Hans T. *Surréalisme et politique-Politique du surrealism*. The Netherlands: Editions Rodopi B.V., 2007. 107-120. Web.

SHERIDAN, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*. México D.F.: FCE, 1994.

\_\_\_\_\_. *Monólogos en espiral. Antología de la narrativa de los Contemporáneos*. México: INBA, 1982.

SHORT, Robert. "The Politics of Surrealism, 1920-1936". Eds. Spiteri, Raymond; Lacoss, Donald. *Surrealism, Politics and Culture*. Ashgate: Aldershot, 2003. 18-36. Web.

SPELUCÍN, Alcides. "Opresión, libertad y libertinaje de la literatura". *Presente* 2 (1931): 14

SWEDBERG, Richard. *The Max Weber Dictionary. Key Words and Central Concepts*. California: Stanford UP, 2005.

TIEDEMANN, Rolf. "Introducción del editor". Benjamin, Walter. *Libro de los paisajes*. Madrid: Akal, 2005. 7-33.

TOPOROV, Vladímir. "El texto de la ciudad-doncella y de la ciudad-ramera desde una perspectiva mitológica". *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* 8 (2006). Web. 14 mayo del 2008.

TROTSKY, Leon. *In defense of marxism*. New York: Pathfinder Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *Literatura y revolución*. Madrid, Akal, 1979.

UNAMUNO, Miguel. *Diario íntimo*. Madrid: Alianza, 1970.

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

VALDELOMAR, Abraham. "Neuronas". *Obras: Textos y dibujos*. Lima: Editorial Pizarro, 1970. 604-609

VALLEJO, César. *Arte y revolución*. Lima: Mosca Azul, 1973.

\_\_\_\_\_. "Autopsia del superrealismo". *Artículos y crónicas completos II*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2002. 828-833

\_\_\_\_\_. “Contra el secreto profesional”. *Artículos y crónicas completos I*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2002. 421-425

\_\_\_\_\_. *Escalas*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1923.

\_\_\_\_\_. “El pensamiento revolucionario”. *Artículos y crónicas completos II*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2002. 731-733

\_\_\_\_\_. “Literatura proletaria”. *Artículos y crónicas completos II*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2002. 644-647

\_\_\_\_\_. “Poesía Nueva”. *Artículos y crónicas completos I*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2002. 300-301

\_\_\_\_\_. “Estado de la literatura española”. *Artículos y crónicas completos I*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2002. 297-299

\_\_\_\_\_. “Duelo entre dos literaturas”. *Artículos y crónicas completos I*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2002. 895-898.

\_\_\_\_\_. “Sobre Difícil trabajo de Xavier Abril”. *Correspondencia completa*. Lima: PUCP, 2002.

\_\_\_\_\_. “Se prohíbe hablar al piloto”. *Artículos y crónicas completos I*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2002. 346-349.

VARALLANOS, Adalberto. “La muerte de los 21 años”. *La muerte de los 21 años y otros cuentos*. Lima: Imprenta La Moderna, 1939.

VATTIMO, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa. 2006.

VERANI, Hugo. “La casa de cartón de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano”. *AIH. Actas X* (1989): 1077- 1084. Web. 14 de junio del 2008.

\_\_\_\_\_. “La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 48 (1998): 117-127.

\_\_\_\_\_. “Las vanguardias literarias en Hispanoamérica”. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. México D.F.: FCE, 2003.

\_\_\_\_\_. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Selección y prólogos de Hugo Achurar y Hugo J. Verani. México, D. F.: UNAM, 1996.

VILLANUEVA, David (Ed.). *La novela lírica*. Madrid: Taurus, 1993.

VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra, 1997.

VOLOSHINOV, Valentin N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Madrid: Alianza editorial, 1992.

- WEBER, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona: Península, 2008.
- \_\_\_\_\_. *El sabio y la política*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor, Fondo editorial Universidad Nacional de Córdoba, 2008.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo. “Al margen de un libro de Jules Supervielle”. *Escritos varios sobre arte y poesía*. México: FCE, 1997: 17-24.
- \_\_\_\_\_. *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*. Madrid: Alianza editorial, 1991.
- \_\_\_\_\_. “Conversaciones con Nedda Anhalt”. *Poesía completa y ensayos escogidos* 639-656.
- \_\_\_\_\_. “Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares”. *Escritos varios sobre arte y poesía* 177-182
- \_\_\_\_\_. “Homenaje a Martín Adán”. *Escritos varios sobre arte y poesía* 121-125.
- \_\_\_\_\_. “Introducción a una lectura de poemas”. *Escritos varios sobre arte y poesía* 153-156.
- \_\_\_\_\_. “La poesía de Xavier Abril”. Abril, Xavier. *Difícil Trabajo. Antología (1926-1939)*. Madrid: Editorial Plutarco, 1935: 11-24.
- \_\_\_\_\_. “La poesía y los críticos”. En *El Uso de la Palabra* 1 (1939): 1, 7-8
- \_\_\_\_\_. *Las ínsulas extrañas*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1933.
- \_\_\_\_\_. “Las ínsulas extrañas”. En *Presente* 3 (1931): 18.
- \_\_\_\_\_. “Magic World”. En *Front* 1 (1930): 76-77.
- \_\_\_\_\_. “Poetas en la Lima de los años treinta”. *Escritos varios sobre arte y poesía* 131-146.
- \_\_\_\_\_. *Poesía completa y ensayos escogidos*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Surrealismo a la distancia”. *Escritos varios sobre arte y poesía* 151-152.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Moder Tragedy*. Stanford: Stanford University Press, Stanford, 1966
- \_\_\_\_\_. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- WOOD, Paul “Realismo y realidades”. Bet et al. *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Ediciones Akal, 1999: 255-336.

WOLLEN, Peter. *El asalto a la nevera*. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX. Madrid: Akal, 2006.

York Tindall, William. *A reader's to James Joyce*. Syracuse: Syracuse University Press, 1995.

YURKIEVICH, Saúl. “El relato limítrofe”. *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Madrid: Iberoamericana, 2007. 99-107.

ZAVALETA, Carlos E. *Autobiografía fugaz*. Lima: Fondo editorial UNNMSM, 2000.

ZAVALA, Lauro. *El boom de la minificción y otros materiales didáctico*. Calarcá: Cuadernos negros, 2008.

ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México D.F.: Siglo XXI, 2001.

ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*. México D.F.: FCE, 2000.

ZILBERBERG, Claude. “Breviario de gramática tensiva”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias de Lenguaje*. 27 (2003): 7-43.

\_\_\_\_\_. *Ensayos sobre semiótica tensiva*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, 2000.