

**«PENSAR LA POESÍA»: LA POÉTICA COMPARTIDA ENTRE MAGDA
PORTAL Y SERAFÍN DELMAR**
**«THINKING ABOUT POETRY»: THE SHARED POETICS BETWEEN
MAGDA PORTAL AND SERAFIN DELMAR**

María de los Angeles Morales Isla
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
moralesmaria1904@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1150-1869>

DOI: <https://doi.org/10.35286/mrlad.v1i1.10>

RESUMEN

Dos poetas peruanos, pertenecientes al período vanguardista, presentan similar concepción poética y a la vez diferenciada: Magda Portal y Serafín Delmar. Ambos poetas reflexionan acerca de la construcción poética y el proceso creativo. Se trata de una apuesta por otorgarle a la poesía una forma de conocimiento, esto es, una capacidad cognitiva. Así, el poema se muestra irreverente y afecta al lenguaje, enfatiza su mutismo. Una interpretación comparativa de *Una esperanza i el mar* (1927) de Portal y *Radiogramas del pacífico* de Delmar (1927), demuestra similitudes estructurales, así como también la urgencia de reflexionar sobre la poesía de cara a las vicisitudes de inicios del siglo xx.

PALABRAS CLAVE: Delmar, Portal, lenguaje, poesía, racionalidad

ABSTRACT

Two Peruvian poets, belonging to the avant-garde period, present a similar poetic and at the same time differentiated conception: Magda Portal and Serafin Delmar. Both poets reflect on the poetic construction and the creative process. It is a bet to give poetry a form of knowledge, that is, a cognitive capacity. Thus, the poem is irreverent and affects language, emphasizes its silence. A comparative interpretation of *A Hope and the Sea* (1927) by Portal and *Radiographs of the Pacific* (1927) by Delmar demonstrates structural similarities, as well as the urgency of reflecting on poetry in the face of the vicissitudes of the early twentieth century.

KEYWORDS: Delmar, Portal, language, poetry, rationality

Introducción

La vanguardia en el Perú se establece durante las primeras décadas del siglo XX. Si bien es cierto que, durante las décadas iniciales, se conservan algunos matices de las técnicas modernistas, también está presente la reflexión acerca de la innovación del arte y la poesía hacia dimensiones desconocidas. Este principio se debe a una desconfianza, producto de la Primera Guerra Mundial, hacia los cimientos estéticos y políticos de los líderes europeos y no europeos durante el período modernista (Monguió, 1954). De modo que estas ideas versan sobre los principios de la culminación de un pasado, una crisis del presente y una posibilidad de cambio. En este período, destaca una voz femenina, entre poetas como Oquendo de Amat, Xavier Abril y César Vallejo. Nos referimos a la poeta Magda Portal, quien en su obra logra incorporar un hablante lírico femenino y complejo, además de presentar una ruptura con su tradición inmediata: el modernismo. La obra de Portal se inició con publicaciones de estilo modernista: *Ánima absorta* (1924) y *Vidrios de Amor* (1925). Sin embargo, su consagración llegó con *Una esperanza i el mar* (1927) cuya actualidad se nutre del vanguardismo europeo, sin restringirse a un afán imitativo. Lo interesante de su escritura no solo es el uso de las herramientas vanguardistas (colmado de elementos tipográficos, metáforas y una densidad compleja), sino más bien la construcción de un hablante poético femenino que muestra una subjetividad *otra* de caras al nuevo siglo XX. Se trata de una voz poética que ingresa al circuito literario para transformarlo y, sobre todo, incluir una nueva perspectiva sobre la escritura y la poesía.

Pero Portal no solo se dedicó a la labor poética, sino que contribuyó, además, con la gestión y difusión de revistas de índole vanguardista: *Flechas* (1924) y *Trampolín—Hangar—Timonel—Rascacielos* (1926-1927), junto a la codirección de Federico Bolaños y Reynaldo Bolaño, respectivamente. Al lado de estas publicaciones, Portal se consagró como una intelectual preocupada por los temas de su época, esto es, la intervención estadounidense en el Perú, la problemática de la mujer, la poesía y el Aprismo. Estas problemáticas darán origen a los siguientes libros: *El Aprismo* y *la*

mujer (1933), *Hacia la mujer nueva* (1933), *El nuevo poema y su orientación estética económica* (1928), entre otros.

Durante esta ardua labor escritural, una de las fuentes centrales de su gestión literaria y poética en general fue otro poeta peruano, Serafín Delmar, seudónimo de Reynaldo Bolaños, con el que Portal mantendrá lazos de admiración y respeto, además de una orientación estética vinculada a la realidad social. De allí que, en *Variedades* (2 de mayo de 1925), Portal revelaría admiración por la poética de Serafín Delmar, quien además se orientaba en aquella época por una poesía de compromiso social y hacia temáticas revolucionarias e ideológicas (Reedy, 2000). En 1925, ambos poetas viajan a La Paz, en donde se contactan con las lenguas amerindias. En este período, Serafín estudia las lenguas quechuas y escribe historias sobre la vida andina; así, años más tarde, publicaría *Los campesinos y otros condenados* (1941), considerado por Luis Alberto Sánchez como un auténtico poeta y cronista de la historia (Weaver, 2017). Sin embargo, la poesía de Serafín Delmar no ha merecido aún investigaciones profundas, esta solo es mencionada o evaluada por su vínculo con Magda Portal.¹ El libro que lo sitúa en la vanguardia es *Radiogramas del Pacífico* (1927), en el mismo año de aparición del poemario de Portal.

El vínculo entre ambos poetas se estableció a través de publicaciones conjuntas como *El derecho de matar* (1926), en donde se reúnen quince cuentos (siete de Serafín Delmar y ocho de Magda Portal). A ello se suma, en su retorno a Perú, la reanudación, de ambos poetas, con los grupos literarios y políticos en Lima. Colaboraron en la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui.² Como habíamos mencionado, en octubre de 1926, editaron la revista “supra—cosmopolita” de cuatro nombres: *Trampolín—Hangar—Timonel—Rascacielos*, en esta dan a conocer la vanguardia hispanoamericana y la construcción de una idea de nación.³ No obstante, el lazo poético se presentó con las

¹ Con la publicación de *La musa mecánica* (2003), Mirko Lauer sitúa algunos aspectos de la poesía de Delmar dentro de la vanguardia peruana. Si bien es cierto es un intento de observar algunas estrategias discursivas del poeta en mención, no es la prioridad del libro analizar su escritura, sino ver el mecanismo de la vanguardia en general. Sin embargo, es uno de los pocos investigadores que observa la práctica escritural del poeta.

² Es pertinente recordar que los poemarios de Portal y Delmar son editados por Minerva, editorial de José Carlos Mariátegui.

³ Serafín colaboró como secretario en la revista *Flechas*, en donde también se encargó de la difusión de los tópicos de una poesía vanguardista cosmopolita y social.

publicaciones de *Radiogramas del Pacífico* y *Una esperanza i el mar*. En estos textos se presenta un diálogo intertextual a través de la sección dedicada a Serafín por Portal y, del mismo modo, Delmar dedica un poema a esta. Según Reedy (2000) y Weaver (2009), los poemas intertextuales intercambian agradecimientos y gratitud hacia la transformación de sus vidas a través de la práctica vanguardista y el lazo amoroso entre ambos poetas. Se trata, entonces, de muestras de afecto vinculado a la ideología y poética compartidas. A pesar de ello, la poesía de Serafín y la de Portal no han merecido análisis suficientemente rigurosos.

En vista de que el espacio solo permite una breve comparación, quisiera elucidar, a través de los poemarios *Radiogramas del Pacífico* y *Una esperanza i el mar*, que el ímpetu vanguardista de los textos solo se puede comprender a través de la búsqueda de una construcción poética novedosa. En función a ello, la liberación del lenguaje edifica un poema enteramente racional en una dimensión profunda y radical. Siguiendo esta línea, los poemas de Serafín y Magda se construyen como una poesía del pensamiento, es decir, la puesta en escena de una metapoesía: pensar el poema desde la ficcionalización del yo lírico. De allí que se reconstruya el proceso cognitivo de la creación, así como también el enfrentamiento con el lenguaje.

Ahora bien, habría que preguntarnos ¿qué imagen se construye acerca de la poesía? ¿Cómo se muestra el enfrentamiento con lenguaje? ¿De qué manera critica la poesía de su tiempo? Pues bien, en ambos poetas, se evidencia una poesía de corte político cuya estética se vincula con los problemas sociales de una clase determinada: el proletariado. Asimismo, tanto Serafín como Magda Portal abordan una poesía reflexiva que pone de relieve el acto creativo en función del elemento cognitivo, en otras palabras, la metáfora del “cerebro” o “el cráneo”. A ello habría que añadir, la puesta en escena de una búsqueda poética que se erige a través de la figura del mar. Esto es, la utilización de una misma metáfora, pero con sus variantes, que representa la espacialización hacia una dimensión desconocida: el nuevo poema, así como también una forma de racionalizar la poesía. Asimismo, los poetas no solo presentarán la búsqueda de una estética racional, sino que desdoblan su enfrentamiento con la poesía y el lenguaje.

Antes de continuar con nuestro análisis, revisaremos algunos conceptos sobre la indagación metapoética en relación con la problemática formulada por nuestros autores. Siguiendo a Ramón Pérez Parejo (2007), la práctica *metapoética* es un proceso cognitivo “con una voluntad de exploración existencial, indagando en los fundamentos medulares de la creación, la comunicación y la ficción poética” (p.12). Se trata, entonces, de una dimensión autorreferencial del poema, es decir, los planteamientos acerca de la práctica escritural son alojados en los principios constructivos del texto poético. Así, la meditación sobre la poesía problematiza el quehacer literario, toda vez que el poeta se cuestiona sobre sí mismo –como subjetividad ante la exploración existencial– desde un ámbito aislado hacia su exteriorización en la sociedad (vale decir, como artista en la literatura y su papel en el circuito moderno). La desconfianza ante el lenguaje en el texto poético se muestra como un espacio agujereado de sentido, toda vez que la referencia sobre la poesía misma se muestra inaprehensible o escapa al sentido, por tanto, el significante y el significado no encuentran una conciliación. Desde esta perspectiva, Montalbetti (2005) afirma la no seriedad del poema, toda vez que es *aberrante* y se niega hacer signo.

Lo que propongo es que, si le conferimos a un texto el predicado de “poema”, entonces debemos conceder al mismo tiempo que ese texto viene sin barra de significación, es decir, sin distinción entre significante y significado, y que el predicado “poema” se hace efectivo cuando nosotros le imponemos una distinción con la que no viene. El poema se materializa como tal, entonces, no en el significado arbitrario que le demos sino en el que se lo demos.

Eso es posible (y, a mi juicio, también necesario) porque el poema se resiste hacer signo viene sin significado, no sin sentido (pp. 56-57).

Estas ideas de Montalbetti no implican que el poema no tenga sentido, sino que, al no presentar la univocidad entre significante y significado, lo dinamiza. Así, adquiere una multiplicidad de sentidos que exploran la operatividad del lenguaje, toda vez que se dirige a múltiples referentes. Antes esto, habría que preguntarse ¿de qué manera se enfrenta el yo lírico ante un lenguaje que se torna *aberrante*? Por su parte, Carlos Bousoño (1966) observa el hablante como un agente operador del lenguaje en tanto que interviene en él. Ello implica también una operación en el conocimiento, pues transgrede la conceptualización habitual de la palabra.

La indagación metapoética se vincula, en nuestros autores, con elementos de la vanguardia peruana, en otros términos, la utilización de imágenes surrealistas y, sobre

todo, las metáforas de la máquina. De manera que se presenta la asociación metafórica cuerpo—máquina con la finalidad de explicar el proceso cognitivo. En función a ello, se incluye la metáfora del mar para enfatizar la indagación hacia dimensiones desconocidas. Así, la percepción acerca de una poesía cerebral representa el agotamiento de una poesía anterior (enlazada con temáticas amorosas, para el caso de Portal). Siguiendo esta línea, ambos poetas incluyen en su estética no solo una reflexión sobre la poesía, sino también un proyecto político. Por tanto, el poeta subvierte las palabras desgastadas por la sociedad en busca del extrañamiento, así intentará llegar a un conocimiento primigenio de la voz para nombrar lo nuevo (tanto en lo poético como en lo político).

Para cumplir con nuestro propósito, el presente artículo aborda *Una esperanza i el mar*, de Magda Portal, y *Radiogramas del Pacífico*, de Serafín Delmar con la finalidad de observar los tópicos planteados con anterioridad. Indagamos en las convergencias y diferencias de ambos poemarios en su contexto literario. Posterior a ello, centramos nuestro análisis en dos poemas: “11”, de Magda Portal, e “Himno del poeta cerebral”, de Serafín Delmar con la finalidad de presentar las indagaciones acerca de una poesía racional. También analizaremos los textos “ESPUMAS” y “poema”, pues en estos se observan la lucha con el lenguaje y el enfrentamiento a la página en blanco; así como también el mutismo como aspecto temático. Estos cuatro poemas configuran la propuesta de dotar a la poesía como un mecanismo de conocimiento y racionalidad. La metodología empleada responde a la necesidad de ubicar en la textura poemática elementos del plano del contenido y de la expresión; por eso, utilizaremos algunas categorías de Bachelard (2003) y Lakoff y Johnson (1986) con la finalidad de observar la metáfora espacial del mar, el cerebro y el cráneo; a ello, añadiremos los planteamientos de Mirko Lauer, Matei Calinescu, entre otros, con respecto a la vanguardia.

1. Encuentro vanguardista: *Una esperanza i el mar* y *Radiogramas del Pacífico*

En las décadas iniciales del siglo XX, durante la Primera Guerra Mundial, el Perú estableció vínculos culturales con los países europeos. Así observamos la germinación y consolidación de una serie de escuelas y movimientos que pertenecían al vanguardismo

manifiestan la desconfianza en relación con las bases estéticas de los períodos anteriores y buscan “lo desconocido e inventar un lenguaje absolutamente nuevo” (Calinescu, 2003, p. 120). Sin duda, las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía, pero no solo se distinguieron por las diferencias formales y por su organización estructural, sino que su toma de posición ante cuestiones estéticas y artísticas generó cambios determinantes sobre esta reflexión (Verani, 1986; Schwartz, 1991). En tal sentido, la recepción de los procedimientos vanguardistas en el espacio latinoamericano significó una renovación escritural, alejados del impacto imitativo.

En el Perú se vivió un período de renovaciones políticas, sociales y tecnológicas. Por un lado, se fomentaban las reformas universitarias y obreras a fin de suscitar el cambio social; y, por el otro, había la implementación e importación de nuevos rituales tecnológicos como el cine, los ferrocarriles, las maquinarias, entre otros, que configuran y caracterizan el espacio moderno (González, 2007; Lauer, 2003). En esta línea de pensamiento, se observan dos vertientes en la vanguardia peruana: el vanguardismo cosmopolita y el regionalista. Según Carlos García—Bedoya (2012), la vertiente cosmopolita se vinculó con los ismos europeos, pero mantuvo su singularidad; por su parte, la vertiente regionalista se encargó de asir el espacio rural con una escritura radical. Por su parte, Luis Monguió (1974) enfatiza tres líneas poéticas en la vanguardia: la poesía pura, la poesía social y la poesía nativista, que le permiten la comprensión de la poesía contemporánea. La primera vertiente, la poesía pura, se caracteriza por la voluntad de escritores que no observaron la literatura con un afán instrumental y de plano a la acción. Este aspecto tampoco erradica la dimensión social del poema. La segunda vertiente, la poesía social, agrupa a escritores cuyo objetivo es expresar una poética de actitud proletaria; en función a ello, incluye ribetes de estilo nativista, indigenista o referente a un determinado grupo social. Por último, el nativismo literario designa colectivamente a las distintas escuelas literarias que presentan como denominador común la poética de la peruanidad (por ejemplo, el indigenismo). En este contexto, se inscriben las escrituras de Serafín Delmar y Magda Portal. Ambos poemarios se sitúan en una literatura de vertiente cosmopolita y de carácter social; sin embargo, la poesía de Serafín Delmar adquiere algunos rasgos distintivos de una poética

regionalista, toda vez que la discusión de su proyecto político no solo integra al proletario, sino también al indio. Por tanto, la poética de Portal transcurre en una vanguardia cosmopolita social, mientras que Delmar incurre en la integración de la vertiente cosmopolita y la social con hábitos de una poesía nativista.

La crítica especializada (González, 2007; Reedy, 2000; Weaver, 2009; Grünfeld, 2000) ha puesto de relieve, en la poesía de Magda Portal, la inclusión de un yo lírico femenino que potencializa su práctica escritural frente a los intereses del nuevo siglo. En otros términos, se trata de la integración de una poética que incorpora la metáfora de la máquina, al hombre como sujeto emigrante, además de una exploración verbal por las dimensiones de la intimidad, en donde la poeta cuestiona los elementos de la modernidad (la fábrica, la ciudad, entre otros). Por medio de estos tópicos, la poesía de Portal constituye la imagen de la mujer nueva, con deseos de libertad, dentro de una ciudad moderna. Por su parte, sin embargo, la obra poética de Serafín Delmar carece de investigaciones profundas, de modo que su mención se reduce a antologías o libros teóricos que explican las características de la vanguardia peruana o hispanoamericana. Sobre la base de estas menciones, la obra de Delmar es considerada, también, dentro de la vertiente del vanguardismo social y, sobre todo, revolucionario (Monguió 1974); asimismo, su poesía es vinculada con la escritura de “Los estridentistas”, en tanto que incorpora a la clase obrera, la vida social de la fábrica, entre otros elementos (Videla, 2011). El interés de Serafín por una poesía de orden político, no significó el olvido de las características de la vanguardia (y de su propio proyecto poético), así, indaga en el uso de la tipografía, la metáfora de la máquina, entre otros elementos. A pesar del empleo de estos tópicos, la crítica literaria (Lauer, 2003) enfatiza su conservadurismo respecto del uso de nuevas formas vanguardistas.

Delmar y Portal comparten una vocación por lo experimental que se evidencia en dos poemarios: *Una esperanza i el mar* y *Radiogramas del Pacífico*. Ahora bien, habría que preguntarnos ¿cuál fue el motivo que nos impulsó a elegir esos dos textos poéticos? Pues bien, creemos que ambos se observa el tópico de una poesía del pensamiento (o más bien, una apuesta por la metapoésía). Los títulos de ambos poemarios son de índole metafórico. El poemario de Portal implica el empleo de una metáfora a través de la conjunción y asociación de dos elementos disímiles: la esperanza dista de tener un

sema común con la palabra *mar*. Por su parte, el título metafórico del poemario de Delmar enfatiza la unión, también, de dos elementos diferenciados que no comparten un campo sémico en común: el radiograma, que representa la modernidad, y el Pacífico, el lugar marítimo. Sin embargo, la asociación metafórica en ambos títulos responde a una necesidad en común: configurar un sujeto poético que se construya en su relación con el entorno, la modernidad y la tecnología. En función de estos elementos, el acto poético y creativo se conceptualiza en términos de la máquina, la revolución político y social, además de su compromiso con la clase obrera. Habría que añadir la impronta de la necesidad de ambos poetas por testificar su acto creativo vinculado a la racionalidad, vale decir, pensar la poesía (tema que motiva este trabajo).

A nivel estructural, ambos poemarios están organizados de manera similar, cuya subdivisión presenta, por un lado, poemas en diálogo con la modernidad; y, por el otro, de temática amorosa. Siguiendo estos postulados, *Radiogramas...* se organiza en dos apartados cuya subdivisión se efectúa a partir del segundo apartado titulado “Otros campanarios para las estrellas”. La primera sección poética asume una clara exploración por la máquina como experimento visual y poético en la necesidad de una libertad literaria. Presenta, también, siguiendo los postulados de Lauer (2003), la zoomorfización de la máquina que permite la transmisión del sentimiento de la modernidad. Sobre la base de estas ideas, Serafín incluye una radicalización y apuesta por un proyecto político determinado, así, erige y reorganiza dos vertientes de la vanguardia: el cosmopolitismo y la poética social. De allí que estos poemas exploren diversos espacios ciudadanos (así como también las grandes ciudades: Hong Kong, Francia, entre otros). Esta primera sección de poemas asume una poética del testimonio y del viaje, toda vez que la voz poética su discurso aborde el ingreso del cine, los radiogramas, por ejemplo. En función a ello, el hablante lírico de *Radiogramas...* enuncia el viaje poético que realiza tanto a nivel de la historia que se narra en el poema, como en el sentido del texto. Por tanto, se asiste, simultáneamente, a referencias textuales sobre el viaje, esto es, la imagen del viajero que llega y parte a los puertos del Pacífico. Esta imagen expone no solo los inventos de la modernidad, sino que aborda también sus mecanismos corrosivos que son ilustrados a través de la explotación de la fábrica y los seres sociales emergentes en el espacio urbano (por ejemplo, las mujeres

de los puertos). En esta sección, destacan “Los mendigos del puerto”, “la emoción en un ómnibus y los transatlánticos fumadores” y “el dolor de una mujer al parir un hijo para la fábrica”. La segunda sección poética, “Otros campanarios para las estrellas”, se compone de poemas de amor que, desde un plano formal, responde a las características de las vanguardias. Se diluye la temática social. No obstante, el poema “amor proletario” dialoga con una temática amorosa y, sobre todo, de corte político, en donde se expone la relación sociopolítica con Magda Portal, a quien el poeta alude textualmente: “tú sabes camarada *magda* que su vientre gestó 3 poetas/ el último bañado en mi sangre brota desde el fondo/ *proletario/ agitando la misma esperanza que nos unió*” (Delmar, 1927, p. 93, el subrayado es nuestro).

Con respecto a la organicidad de *Una esperanza i el mar*, surgen dos propuestas disímiles. Por un lado, Mihai Grünfeld (2000) incide en que el poemario aborda dos secciones: “Varios poemas a la distancia” y “El desfile de miradas”, dedicado a Serafín Delmar. Se asume, en el texto, una poética vanguardista (incluye una temática sobre la modernidad, la tecnología y un proyecto político) y la enunciación de una poética amorosa, respectivamente. Por el contrario, Gonzáles Smith (2007) no realiza una periodización ni tampoco atiende a la organicidad del texto, pero en la reproducción del poemario, que incluye en su libro *Poética e ideología en Magda Portal*, lo subdivide en tres apartados: “Varios poemas a la distancia”, “Poemas claroscurios” y “El desfile de miradas”. No obstante, concordamos con Grünfeld en la división, pues los tópicos abordados acerca de una vanguardia cosmopolita y social son expuestos en “Varios poemas a la distancia” (que integra “Poemas claroscurios”). Los “Poemas claroscurios” son poemas transitorios hacia la segunda sección, pero la temática aún persiste en tópicos vanguardistas. En cambio, “El desfile de miradas” tiene como denominador común la temática amorosa enlazada a la relación con el amado, el ambiente disfórico: la noche, el desborde de la pasión y la ausencia. Del mismo modo que Delmar, en este apartado, se incluye “Grito”, poema de abordaje de temática social que direcciona su elocución hacia la acción política: “P R O C E S I Ó N D E H O M B R E S T R I S T E S/ aquí estamos nosotros/ muestras grandes banderas/ de alegría libertaria” (Portal, 1927, p. 92).

Expuesto lo anterior, resulta pertinente centrarnos en cómo los poemas de ambas obras, *Radiogramas...* y *Una esperanza...*, responden a una poética compartida tanto a nivel formal, como del plano del contenido. La configuración de la ciudad ambivalente se erige en nuestros autores como un patrón común y diferenciado a su vez. Se trata de la necesidad de libertad cosmopolita, a la par de las grandes ciudades; y, simultáneamente, la crítica social a un lugar opresivo. Delmar, en “himno”, usa los topónimos para enfatizar la idea del hombre—mundo vinculado a las ciudades cosmopolitas: “hombre/ torre de Eiffel/ en el círculo mundial balanceado por los palos” (1927, p. 49), además prefigura una imagen de la ciudad moderna a través de la tecnología: “un cinema de paisajes en los vidrios—dolor/ de nuestras caras que refleja el radio—cerebro” (en “la emoción...”, 1927, p. 33). Del mismo modo, pero con matices diferenciados, Portal testimonia, también, la sociedad de su tiempo, en “Imagen”, sobre la cual enfatiza la modernidad tecnológica: “Kms superpuestos cabalgando las distancias—/ todos los trenes partían sin llevarse mi/ anhelo viajero” (1927, p.21). La modernidad citadina se vincula con el espacio tecnológico, así como también presenta la voz del yo lírico que simboliza su sistematización y animismo con la máquina. Siguiendo esta línea, desarrolla su afán creativo y cognitivo. La imagen contraria a la ciudad se edifica a través de la urbanidad y la emergencia de una clase social: el obrero. De allí que se problematice sobre la fábrica, la explotación y una sociedad en crisis. Tanto Delmar como Portal presentan una misma concepción del trabajo obrero. Así, Portal afirma lo siguiente en “Canto proletario”: “La fábrica lo es todo: la ESPERANZA i la CARCEL” (1927, p. 10); por su parte, Delmar, en la siguiente cita, expone en “el dolor de la mujer...”, a través de la imagen femenina, la opresión: “la mujer que tenía que parir un/ hijo para la fábrica/ con un odio escondido las máquinas/ piteaban en sus ojos la angustia de todos los hombres” (Delmar, 1927, p. 17). La actividad laboral se presenta como una deshumanización, angustia y explotación del hombre.

Otro aspecto en el cual convergen ambos poetas es en la concepción de una poética social. La actividad política se vincula con la modernidad cultural y la creación de una nueva poesía. El poema es el intersticio entre la práctica creativa y la política. Sobre la base de esta idea, ambos poetas utilizan la tipografía vanguardista para

enfaticar, sobre todo, la enunciación de un yo lírico en búsqueda libertaria, así, prefiguran la puesta en escena del animismo de la voz enunciativa. Si bien es cierto, Portal configura una poesía de corte político y social, esta se muestra con giros metafóricos en “frente a la vida...”: “L I B E R T A D! / estandarte del hombre!” (1927, p. 10) o, en “Canto proletario”, “Pero Yo Yo/ frente a la Vida, / yo poseo la roja manzana de la vida” (1927, p. 7), esta idea de la roja manzana se ha entendido desde la ideología política marxista (González, 2007). En cambio, en “poema rural”, Delmar se caracteriza por su exaltación a la revolución, de allí que utilice la topografía vanguardista para subrayar su filiación política: “o h r e v o l u c i ó n/ cuánta alegría siembras con solo una sonrisa –para el hombre no debe haber más compañera—“(1927, p. 7). Delmar ilustrará su poética con una exaltación por la revolución como medio de cambio, así, titulará a uno de sus textos “poema bolchevique”⁴, en donde critica el espacio citadino: “en la ciudad/ suenan los pitos de las fábricas/ i los obreros manchados de acero/ proyectan sus sombras miserables” (1927, p. 25). Aunque la crítica especializada (Videla, 2011; Grünfeld, 2000) incluye a Magda Portal en una estética vanguardista revolucionaria, junto a Serafín Delmar, el lenguaje y los tópicos desarrollados por nuestra poeta abordan más aspectos; pues presenta un yo lírico, sumamente, complejizado, cuya identidad se presenta y disuelve a lo largo del poemario, elemento que permite su singularidad en las obras vanguardistas.

Otro rasgo común de nuestros poetas es la imagen del viaje, tópico vinculado con el mar, en el caso de Portal; y el puerto, en Delmar. Según Videla (2011), el yo lírico es un ciudadano del mundo y brinda imágenes instantáneas de los lugares visitados. Para el caso de nuestros poetas, el viaje presenta las características señaladas por Videla; pero, a su vez, escapa a su concepción. Los hablantes líricos configuran imágenes del espacio circundantes: el viaje que realizan se sitúa, sobre todo, desde un espacio interior, la creación poética, que complejiza a los sujetos; y, en función a ello, se exterioriza la

⁴ Es pertinente señalar el vínculo del término “vanguardia” con la elaboración de la teoría del bolchevique, realizada por Lenin, donde se expone la toma revolucionaria por el poder. En el interior de este pensamiento marxista, y desde una perspectiva revolucionaria, se elabora una teoría de la vanguardia. Así, en los años siguientes, surge una literatura vinculada con el nuevo régimen. Ahora bien, estas ideas son gestadas, también, en Hispanoamérica, cuya proyección poética se establece de América a Europa, de manera que se escribe una política de cambio social y, a su vez, se dialoga con Occidente (Videla, 2011). De allí que los poemas de Delmar se integren en esta línea de pensamiento, así incluye en sus versos al proletario obrero, la imagen de Lenin (en el poema “amor proletario”) y la palabra bolchevique para titular su poema acerca de la fábrica.

ancas donde cabalga la alegría del mar
C E R E B R O
universo del hombre
tú— el único sentido máximo engendras el siglo del
radio— de la broadcasting — i de la vida
tú— tú mismo me creastes con la emoción del viento—el
viento que canta en los árboles el dolor cósmico de la
t i e r r a
tú mismo desembocas a los ríos a los cardinales donde se
baña el paisaje
fin i principio de la superación
LA NATURALEZA ES UN PROYECTO DE
BELLEZA
pero yo el
P O E T A
definición de la raza cobriza con
mi canto de indio americano templando los puentes por
donde pasará la caravana eléctrica del círculo cerebral
heme fumando la miseria
tú el hombre
camino de los fuertes
creativo centinela del sol
quiero decirte— proa azul de los vientos—
zarpas de mis manos (Delmar, 1927, pp. 37-38)

11

el gran ruido del mar estrellándose en las paredes de mi cráneo—
en cuyos frontales golpea la idea
de la más libre libertad
para extender mis manos afiladas i firmes
a los muros cerrados de la muerte—

alegre capacidad de los sentidos
para desamarrarse de las costas de amor
i salir sobre los mares desconocidos
a los puertos sin nombre—

N O C H E

círculo de mis pensamientos
donde dan vueltas desesperadas las mariposas
neurasténicas—

ruidos indiferentes
para aunarse al estrépito con que golpean las
paredes de mi cráneo
todos los ruidos

A l e g r í a —

la de mis dos pupilas
ventanas a una casa de locos—
la de mis recuerdos de enantes apiñados en las astas de mis sentidos

como pájaros sobre postes eléctricos

i mis brazos

afiliados y firmes

tendidos hasta tocar las paredes de piedra
de la muerte— (Portal, 1927, pp. 11-12).

Ambos poemas ubican al lector en un escenario que presenta los rasgos habituales de una escritura vanguardista: la tipografía que organiza el texto, así como también la simultaneidad de imágenes de corte surrealista y la metáfora de la máquina. Todo ello da cuenta de una carga potencial que busca definir la modernidad poética y social. La superposición de imágenes, que vinculan la corporalidad del hablante lírico y la máquina, son elementos que se corresponden y, a su vez, diluyen la imagen del hablante; así se erige una voz. Desde los versos iniciales, ambos poetas presentan el motivo que organiza y dinamiza las intenciones del texto poético: el proceso creativo de la escritura. En función a ello, se genera una brecha divisoria entre un ciclo anterior y el presente. Así, Delmar alude: “dios...? un hombre donde la distancia se suicidó/ pantalla del tiempo que ancla en la frente los hilos de la creación” (Delmar, 1927, p. 37); se observa una simultaneidad de imágenes, se interroga y critica la imagen organizadora que da sentido al mundo (o sea, dios) para dar cuenta de una nueva era y proyección poética. De allí que enfatice los “hilos de la creación”, es decir, se focaliza en la capacidad creativa del sujeto cuya metáfora señala el proceso cognitivo. Portal, en cambio, parte de la imagen de cráneo y el mar para dar cuenta de una idea que perturba: “el gran ruido del mar estrellándose en las paredes de/ (mi cráneo—/ en cuyos frontales golpea la idea/ de la más libre libertad” (1927, p. 11), en estos versos se presencia, también, la puesta en escena de una perspectiva de cambio. Esta imagen del pensamiento tiene que ver con la práctica escritural porque subyace al poema una actitud crítica ante una escritura vinculada al pasado; además, se expone una indagación a una poética entendida como *conocimiento*, el cual se manifiesta en la reiteración constante del proceso creativo. En esta línea, el poema de Delmar y Portal proyectan una poética en el instante mismo que el texto se construye. De esta manera, en ambos casos, se presenta la imagen referencial al proceso cognitivo, así, Portal enuncia: “ruidos indiferentes [...] golpean las/ *paredes de mi cráneo*” (1927, p. 11, el subrayado es nuestro), en esta indagación se presentan la lucha y la resistencia en la dimensión

pensante que direcciona la escritura del poema, en otras palabras, describir la experiencia del pensamiento; y Delmar, por otro lado, alude: “*C E R E B R O*/ universo del hombre” (1927, p. 37), en donde se constituye la figura que guía y erige el proceso escritural.

Aunque en ambos poetas se hace referencia al elemento cognitivo, la indagación es distinta. Desde los postulados de Lakoff y Johnson (1986), las metáforas orientacionales dan a un concepto una organización espacial, así, en los poemas de Portal y Serafín se describe el proceso creativo desde un afuera— adentro y viceversa. En el poema de Portal “las paredes del cráneo” (1927, p.11) son observadas desde una perspectiva del afuera hacia adentro, pues se desarrolla el ingreso de la idea hacia un espacio inquebrantable y (de allí que el mar se estrelle y golpee las paredes). Por otro lado, Delmar aborda el proceso creativo a partir de la orientación adentro—afuera, en tanto que aborda la materia, el cerebro, que conduce cada organismo del hombre. Así, parte de la imagen interior del sujeto para enfatizar su organicidad y direccionar la creatividad del mismo con el espacio exterior (por esta razón, lo adhiere con la tecnología). En otras palabras, la interioridad del sujeto es descrita y se dirige hacia una conceptualización que focaliza modernidad del entorno; en el cerebro, no hay nada que lo recubra (como el cráneo), vale decir, la dimensión interior.

Siguiendo los postulados de Bachelard (2003), el agua se presenta como un tipo de materialidad e intimidad más profunda, un tipo de destino que se transforma en la estancia del ser. El agua es el elemento transitorio, así como también la metamorfosis ontológica entre el fuego y la tierra. Significa, entonces, la construcción de imágenes poéticas a partir de una fenomenología, en este caso el agua, para dar cuenta de una forma de racionalización. Sobre la base de esta idea, podemos aproximarnos a dos elementos referenciales en los poemas citados anteriormente: el mar y el puerto. Si bien es cierto no se habla propiamente del “agua”, las imágenes que se construyen en los poemas se configuran sobre esta idea. Portal afirma lo siguiente: “alegre capacidad de los sentidos/ para desamarrarse de las costas del amor/ i salir sobre *los mares* desconocidos/ a los puertos sin nombre (1927, p. 11). En el poema “11”, podemos observar que el mar es la dimensión desconocida, se estrella; así, se prefigura una imagen violenta del agua. Ello indica, según Bachelard (2003), un *coeficiente de*

adversidad. Tenemos, entonces, una pugna y lucha constante por salir victorioso, aunque esto implique un espacio de hostilidad. Esta característica se evidencia, en nuestra autora, toda vez que se presenta una pugna entre dos espacios disímiles y contrapuestos: las costas del amor y el mar. Ello da fe de una brecha divisoria entre dos formas de hacer poesía, por un lado, relacionado a la poesía amorosa; y, por el otro, una poética que aborde y supere los límites de la novedad y racionalidad. Asimismo, el mar se presenta como un destino que converge con una voz poética que debe luchar “por convertirse en un adivino, por llegar a lo desconocido, e inventar un lenguaje nuevo (Calinescu, 2003, p.120). En cambio, el poema de Delmar aborda la temática del agua a través de la imagen de navíos y puertos. Estos adquieren la funcionalidad de referir no una pugna, como en Portal, sino la euforia que enuncia los nuevos paisajes que recorre el hablante lírico. En función a ello, enfatiza la sensibilidad del poeta que exalta la modernidad: “Todos los sentidos son navíos que tripulan la vida [...] / ancas donde cabalga la alegría del mar” (Delmar, 1927, p. 37). Este tópico está enraizado con la exaltación del hombre. En ambos poetas discurre una fuerza animista que dinamiza los sentidos de la sensibilidad poética y da alegría a los sentidos. La imagen del agua, en estos poetas, es el salto hacia la dimensión desconocida y una forma de racionalización. Se presenta, nuevamente, el estatuto de la racionalidad poética.

Sin embargo, se observan con claridad algunas diferencias entre nuestros poetas. Portal construye su poesía a través del uso del campo figurativo de la metáfora, la cual está vinculada con imágenes surrealistas, que, en muchos casos, se presentan bajo la imagen de la locura: “las mariposas/ neurasténicas” (Portal, 1927, p. 11) o “la de mis pupilas/ ventanas de una casa de locos” (Portal, 1927, p. 12). Aquí, la conciencia poética describe su racionalidad dentro de la vertiente surrealista, se da cuenta del proceso cognitivo. El empleo de este tipo de metáforas da cuenta de una necesidad, por parte de Portal, de construir un lenguaje a través de la asociación de imágenes disímiles, esto es, la idea del simultaneísmo (en referencia al cubismo). Por el contrario, Delmar apuesta por el uso de un lenguaje directo desde una entidad metafórica, en la cual predomina la asociación máquina—sujeto. Aunque dicho poeta persigue un intento de elaborar imágenes surrealistas, estas solo se presentan en el título de determinados

poemas (no ahonda en sí en ellas) como, por ejemplo, “poema inalámbrico” o “estética del alucinados”.

Hay otra diferencia: “himno al poeta cerebral” incluye una temática de corte político. Esta evidencia su idea del mestizaje cultural, así como también la adopción a determinada clase social. Además, en relación con lo anterior, se plantea la estética del paisaje como proyecto y elemento de superación. Dicha idea se integra al pensamiento de modernizar el área rural. De allí que, a lo largo del poemario de Serafín Delmar, el autor enfatiza dicha concepción con la inclusión de poemas que aborden una temática andina, aunque esta se presenta solo como un intento; por esta razón, en nuestra introducción, mencionamos los hábitos poéticos de una literatura regionalista (por ejemplo, en “poema rural” o “el poema nativo de tus ojos”): “pero yo el/ P O E T A/ definición de la raza cobriza con/ mi canto de indio americano” (Delmar, 1927, p. 38). Por otro lado, el poema de Portal también se incluye en la vertiente de una poética social, sin embargo, una ideología o un proyecto político subyace a las metáforas elaboradas. Es decir, no manifiesta su filiación política en términos explícitos y directos, tampoco aborda la idea de un mestizaje cultural; si bien es cierto escribe sobre una política de cambio, esta se adscribe a través de aquello que subyace a sus versos y no de modo ostensible.

Ahora bien, ¿cómo se construye la reflexión sobre el pensar la poesía? En los dos poemas, predomina una necesidad de expresar la práctica escritural a través de la racionalidad, vale decir, a partir de dos elementos: el cráneo y el cerebro. Ambos elementos determinan los lineamientos que siguen en su poética con la imagen marítima que, siguiendo los postulados de Bachelard, también son una muestra de racionalización de los hechos. Así, se construye una poética racional, esto es, el cuestionamiento y afirmación de la lírica vanguardista. Además, en ambos, se da un lugar a una poesía del conocimiento, en donde se expone una voluntad de rechazo a los mecanismos opresores y uniformadores del poder; por esta razón, los dos poemas parten de dos imágenes angulares para la descripción de sus poéticas: en el caso de Delmar, dios; y en Portal, el grito como un mecanismo represor (“estrellándose en las paredes del cráneo” [Portal, 2007, p. 11]). Asimismo, ello constituye el proceso cognoscitivo de los individuos que permiten y establecen una relación entre las palabras y el mundo (con la utilización del

simultaneísmo, la metáfora de la máquina, por ejemplo). En tal sentido, estamos ante un poema que revele su carácter ficticio y estructurador de su escritura. Así, esta reflexión autorreferencial cuestiona, a su vez, la realidad. Aunque en estos poemas no se expresa de manera determinante o explícita un juego con la desconfianza del lenguaje, este tópico se subyace en la construcción del sentido del poema, ya que sobre lo que debe decirse no se ha escrito. Es decir, ¿qué es realmente el poema? Ambos poetas han desarrollado una elaboración abundante de metáforas y referencias extratextuales; pero el mismo poema se mutila al no decir nada sobre sí mismo.

3. “Espumas” frente a “Poema”: el poema racional no dice nada

En este apartado, analizamos dos poemas que permiten observar una idea que se abordó en el párrafo anterior y da título a esta sección: el poema no dice o no refiere.

ESPUMAS

hoi me sube una maldición a los labios
desde el frío de mi corazón —
Se crispan todas las uñas
para incrustarse en mi orgullo —
Porque todo ha sido en vano
i mis palabras inútiles—
i se ha dormido el fantasma de mi voluntad
para dejar crecer a la otra Sombra
que hoy se proyecta
s o b r e t o d a
—M I V I D A—
Fragilidad de mis manos incapaces
para crujir sobre la angustia de mi corazón
i dejar que me suba a los labios
—ajeno de impotencia—
la palabra sin anestias— (Portal, 1927, p. 39)

poema

niña de los ojos gitanos
se fueron tus brazos
al horizonte para medir mi esperanza
apoyado en la noche— el mástil
de la tarde cantó con un pájaro
la canción del viajero
i en tus lunas de panoramas
estelares el medio día de tus cabellos
rompió mi alegría vagabunda
el mar gritaba igual que una mujer
al ser madre
i tragándome los gritos de angustia
he restregado mi llanto en tu ausencia

del yo lírico. Toda vez que se subvierte su integridad, su capacidad de *hacer signo*. Se desea referir la dislocación comunicativa con el lenguaje.

Por su parte, Delmar utiliza las metáforas, en su mayoría, de la personificación para desarrollar la problematización sobre el poema a partir de la imagen de una niña. De manera que la imagen infantil activa la operación del lenguaje en el hablante lírico, dado que esta permite aproximarlos a espacios desconocidos o, en todo caso, esperanzadores para la proyección de una poética: “niña de los ojos gitanos/ se fueron tus brazos/ al horizonte para medir mi esperanza” (Delmar, 1927, p. 11). Siguiendo esta línea, el hablante poético busca acceder al lugar de la niña, sin embargo, se imposibilita, el espacio habitado se torna disfórico: “el mar gritaba igual que la mujer/ al ser madre” (Delmar, 1927, p. 11). Asimismo, es la niña, a su vez, quien transforma el escenario, genera, así, en el yo poético una alegría desbordante: “¡ en tus lunas panoramas/ estelares el medio día de tus cabellos/ rompió mi alegría vagabunda” (Delmar, 1927, p. 11). Este escenario es pertinente para entender la construcción metapoética, toda vez que la anulación del referir a la descripción y el nombramiento del infante enfatizan la inoperancia comunicativa. El proceso cognitivo reflexiona acerca del estatuto poético y su posibilidad comunicativa.

Hay, sin embargo, una coincidencia en ambos poemas: la *belicoidad* del lenguaje. Se trata de dos fuerzas en tensión que generan un conflicto entre sí: la confrontación y la resistencia. En “ESPUMAS”, la búsqueda referencial escapa a hacerse signo. En esta exploración poemática, el hablante lírico enfatiza la imposibilidad: “Se crisan todas las uñas/ para incrustarse en mi orgullo/ Porque todo ha sido en vano” (Portal, 1927, p. 39). El hablante lírico opera sobre el lenguaje, crea nuevas referencias, sentidos, significaciones (con la metonimia); no obstante, la palabra interviene hasta llevarlo a una dimensión del vacío. Esto es, el poema disonante, misterioso, oculto, de modo aborda una referencialidad insólita y extraña (Friedrich, 1974). En su operación por construir nuevas referencias y operar al nivel del significado y significante, el hablante lírico apuntala la interrogación y desestabilización, quien ante

un lenguaje *aberrante* disloca el lugar que ocupa⁵. Del mismo modo, pero con algunas diferencias, “poema” construye su imposibilidad y confrontación con el lenguaje a través de su acercamiento a la imagen infantil. En su intento de nombrar y hacer signo, el poema se interrumpe: “tuercen [las palabras] al salir en busca de tu nombre” (Delmar, 1927, p. 12). La niña, concebida así, encarna a la poesía y envuelve al hablante lírico con su apariencia (por ejemplo, sus cabellos) y proximidad a otras realidades: el mar. En relación con lo anterior, el yo poemático indaga en la práctica escritural a través de la visualidad para hallar una vía comunicativa; de allí que mencione y construya lo escrito: “estoi frente al mar/ como un punto sobre la i” (Delmar, 1927, p. 12). Si bien esta es una práctica vanguardista, en este caso, es empleado para mostrar la insuficiencia del lenguaje y recurrir a otras posibilidades de comunicación. A pesar de ello, el poema se interrumpe, *no dice nada de aquello que desea referir*. Así, el poema concluye en la angustia que genera la mirada del infante en el sujeto: “i en tu mirada niña del pacífico/ un marino cantaba su tristeza” (Delmar, 1927, p. 12). Se observa, entonces, una doble imposibilidad, esto es, por un lado, la necesidad del yo poético de desdoblarse en otros personajes o elementos, pues no narra sus propias emociones, de manera que no puede autorreferirse; y, por el otro, se asiste al silencio del propio poema, toda vez que se interrumpe la posibilidad comunicativa.

En ambos poemas se presentan la imposibilidad y la lucha con el lenguaje poético, se pone de relieve el proceso cognitivo en acto. En “ESPUMAS”, predominan la experiencia y la subjetividad del hablante lírico que describe su desestabilización e imposibilidad de decir. Del mismo modo, pero con aspectos disímiles, “poema” muestra el silencio, toda vez que el poema se interrumpe, no obstante, la reflexión cognitiva se elabora a través de la personificación.

Conclusiones

La fundación de una poesía vanguardista en el Perú ha suscitado diversas directrices para la orientación conceptual de una poética. Sobre la base de esta idea, la metapoesía

⁵ Nos referimos a un lenguaje aberrante porque las metáforas de este poema, trasladan el significante hacia otro significante, de modo que se enfrenta al vacío porque no logra referir aquello que habita en el pensamiento, sino que, marca un indecible, su imposibilidad.

se presenta en Serafín Delmar y Magda Portal como un proceso cognitivo y de envergadura racional. Se han desarrollado dos perspectivas analíticas que convergen en una sola hipótesis: pensar la poesía significó la búsqueda hacia dimensiones desconocidas, así como también la necesidad de enfatizar una escritura racional, vale decir, la puesta en escena de una consciencia escritural que ahonda en las problematizaciones de su entorno como del lenguaje. En función a ello, se desarrolla, como una primera cualidad, la edificación de una poesía dirigida por el cerebro o el cráneo como elementos del pensamiento. Esta indica, nuevamente, la necesidad de plantear una poesía que reflexione y problematice. Una segunda cualidad observa se presenta no solo con la elección de una poesía racional que responda a las necesidades de época, sino que plasme en el proceso cognitivo en acto. Así, permite observar la lucha y resistencia con el lenguaje poética. Siguiendo esta idea, ambos poetas plantean una poesía que se silencia y desconfía del lenguaje. Por tanto, la reflexión y la apuesta por una poesía racional se muestran, en la segunda cualidad, *in situ*.

Sobre la base de la metapoesía, Delmar y Portal realizan una crítica a la poesía de la época anterior con la finalidad de exponer una nueva conceptualización de lo poético. Asimismo, en la indagación de esta vertiente, hemos observado los vínculos entre ambas prácticas escriturales como, por ejemplo, la configuración simbólica del mar a través de los postulados de Bachelard, los cuales merecen una indagación más profunda. Además, ambos poetas evidencian una poética compartida que merece una lectura comparada, aún más detallada, para la indagación de los poemas intertextuales (dedicados entre sí por ambos escritores).

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, G. (2003) *El agua y los sueños*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BOUSOÑO, C. (1996) *Teoría de la expresión lírica*. España: Editorial Gredos.
- CALINESCU, M. (2003) *Cinco caras de la modernidad*. Barcelona: Alianza Editorial
- DELMAR, S. (1927) *Radiogramas del pacífico*. Lima: Minerva.
- FRIEDRICH, H. (1974) *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

- GARCÍA BEDOYA, C. (2012) *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre cultura y literatura*. Lima: Pakarina, CELACP y Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Mayor de San Marcos.
- GÓNZALES SMITH, M. (2007) *Poética e ideología en Magda Portal: otras dimensiones en la vanguardia en Latinoamérica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- GRUNFELD, M. (2000) Voces femeninas de la vanguardia: el compromiso de Magda Portal. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 26 (51), 67-82.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1986) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LAUER, M. (2003) *La musa mecánica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos,
- MONGUIÓ, L. (1954) *La poesía postmodernista peruana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MONTALBETTI, M. (2014) “En defensa del poema como aberración”, en *Cualquier hombre es una isla* (pp.47-61). Lima: Fondo de Cultura Económica.
- VERANI, H. (2002) *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- OSORIO, N. (ed.) (1988) Introducción. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la Vanguardia hispanoamericana* (pp. IX-XL). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- PÉREZ, R. (2007) *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética*. Madrid: Visor Libros.
- PORTAL, M. (1927) *Una esperanza i el mar* [Edición facsimilar]. Lima: Casa de la Literatura Peruana.
- REEDY, D. (2000) *Magda Portal. La pasionaria peruana*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- VIDELA, G. (2011) *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.
- WEAVER, K. (2009) *Peruvian rebel: the world of Magda Portal*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.