View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by CORE

provided by Cybertesis UNMSM

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POST-GRADO

El estudio del Código Métrico-Rítmico en González Prada, Valdelomar y Eguren

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana

AUTOR

Luis Eduardo Lino Salvador

ASESOR

Dr. Camilo Fernández Cozman

Lima – Perú

2013

EL ESTUDIO DEL CÓDIGO MÉTRICO-RÍTMICO EN GONZÁLEZ PRADA, VALDELOMAR Y EGUREN

INTRODUCCIÓN…… 4

CAPÍTULO PRIMERO
IDEAS GENERALES SOBRE EL MODERNISMO PERUANO……. 23
1 Panorama de las ideas en el Perú: dos primeras décadas del siglo XX…….. 24
2 Modernismo y posmodernismo…… 30

CAPÍTULO SEGUNDO
MANUEL GONZÁLEZ PRADA Y SUS APROXIMACIONES TEÓRICAS SOBRE EL RITMO……..... 38
2.1 La crítica literaria y su lectura de la poesía de Manuel González Prada…. 39
2.1.1 La crítica histórica biográfica…… 39
2.1.2 La crítica panorámica……. 49
2.1.3 Actuales estudios sobre su poesía..…… 52
2.2 La concepción del ritmo en la *Ortometría* de González Prada…….. 57
2.2.1 Definiciones previas en la *Ortometría*……. 58
2.2.2 La autonomía de la lengua española…….. 61
2.2.3 Bases para fundar una Rítmica……. 65
2.2.4 El ritmo en la *Ortometría*……..... 71
2.3 El ritmo en tres poemas de González Prada……. 75
2.3.1 “Para verme con los muertos”……... 75
2.3.2 Entre la calma de la naturaleza y la violencia de sus seres: lectura de “Los cuervos”……..... 83
2.3.3 El silencio, mansedumbre del indio y el grito, protesta de la india. 96

CAPÍTULO TERCERO
EL RITMO EN LA POESÍA DE ABRAHAM VALDELOMAR. TENSIONES ENTRE EL SONIDO Y EL SENTIDO…… 107
3.1 Recepción crítica de la poesía de Abraham Valdelomar……..…….. 109
3.2 Las “Consideraciones sobre el ritmo” en *Belmonte, el trágico*…… 114
3.3 Tensiones entre el sonido y el sentido: versos y formas estróficas…… 118
3.4 El papel del ritmo en tres poemas de Abraham Valdelomar……..... 143
3.4.1 La mirada que percibe el movimiento del instante: primera lectura del poema «Fugaz»……..... 143
3.4.2 «La viajera desconocida»: rasgos de un extraño ser……. 150
3.4.3 «Abre el pozo, como vieja pupila…» y las ruinas de la niñez….. 159

CAPÍTULO CUARTO
JOSÉ MARÍA EGUREN: EL RITMO EN *SIMBÓLICAS*……..... 168
4.1 Panorama crítico de la poesía de José María Eguren……..…….. 169

4.2 Aproximaciones a la concepción del ritmo en *Motivos*…… 194
4.2.1 La concepción de la belleza…….. 195
4.2.2 Musicalidad, palabra y ritmo…….. 197
4.3 Constantes y tendencias métricas en la poesía de Eguren: análisis de tres poemas de *Simbólicas*…… 199
4.3.1 "La Tarda" y su indiferencia hacia la humanidad……..200
4.3.2 La concepción del hombre en "Pedro de Acero"……210
4.3.3 La cromática de la muerte y el dolor en "Las torres"…… 215

CAPÍTULO QUINTO
El "PROGRAMA INTERNACIONALIZADOR MODERNIZANTE"
Y LOS SISTEMAS PROSÓDICOS DE LA LENGUA ESPAÑOLA……223
5.1 El "programa internacionalizador modernizante" y la práctica del ritmo en González Prada, Valdelomar y Eguren……..224
5.2 Sistemas prosódicos de la lengua: características y tres casos de su empleo en el verso peruano……..... 237
5.3 Intertextualidades entre González Prada, Valdelomar y Eguren.
El tema de la casa…… 247
5.3.1 "La casa" ya no es el hogar en Abraham Valdelomar…….. 247
5.3.2 "La casa misteriosa" de González Prada: dos estados de la casa…… 254
5.3.3 Los secretos de la "Casa vetusta" de José María Eguren..... 263
5.3.4 El tema de la casa en los tres poemas…… 271
5.4 Intertextualidades entre Eguren y Valdelomar: la presencia extraña…… 275

CONCLUSIONES…….. 277

BIBLIOGRAFÍA..... 284

INTRODUCCIÓN

“Hoy es el día más hermoso de nuestra vida, querido Sancho…”
El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha

Escribir la introducción de este trabajo me parece no solo el punto inicial, sino también la culminación de un conjunto de lecturas que pude emprender para esta investigación. Solo un conjunto de lecturas, mas no agotar todo el caudal de libros, artículos, que sobre mi objeto de estudio existen. Esta tesis empezó a cristalizarse en el otoño del 2010. Es decir, fue pensada como tesis en dicho momento y desarrollada durante todo este tiempo. Sin embargo, esta investigación realmente empezó en octubre del 2006, cuando pude leer el artículo “La poesía de Manuel González Prada y la conciencia crítica del poeta moderno” del libro *La soledad de la página en blanco* (2005) de Camilo Fernández. La lectura de este artículo me permitió descubrir que González Prada no solo destacó en sus ensayos y poemas, sino también elaboró un conjunto de reflexiones acerca del

verso, específicamente, del ritmo. Abocarme al estudio del ritmo, de los poemas de González Prada y de su compleja *Ortometría* fueron los principales ejes de mi tesis de licenciatura. Puedo afirmar, entonces, que mi encuentro con este trabajo empezó con González Prada y que esta tesis de maestría se inicia desde aquel momento. La lectura de la *Ortometría* de González Prada me permitió comprender que en el plano de lírica existen proyectos que buscan fundar una literatura peruana moderna no como fenómenos aislados, sino como programas orgánicos; así como también, reconocer que estos programas no son exclusivos de los otros discursos. Sin embargo, el trabajo y el esfuerzo radican en hacer la reconstrucción de estos programas fundadores en nuestra lírica. En otros términos, es labor realizar el armado de la organicidad de las propuestas dentro del debate por establecer vínculos, lazos intertextuales, préstamos o demás elementos que puedan compartir los poetas peruanos. Esta es una idea que quedó flotando, luego de terminar mi tesis de licenciatura. González Prada defendía la idea de modernizar la literatura peruana y desespañolizarla. Sus ideas tuvieron mucho eco, pero cuando se procede a realizar el análisis entre aquellos poetas que posiblemente asumieron su prédica, el resultado en un primer momento es desalentador. Entonces, la idea, aún vigente, es que se asumió de González Prada no su herencia literaria, sino tan solo su actitud de romper la tradición literaria dominante y de mirar a otras literaturas de lengua no hispánica. Esta idea rechazaría la propuesta de los proyectos líricos de renovación de la poesía peruana. Quizá la única objeción sea el medular aporte de Estuardo Núñez quien cotejó “Los cuervos” de González Prada y “Los reyes rojos” de José María Eguren. Sin duda, desde mi perspectiva, el único trabajo que buscó hermanar a estos dos

poetas. Sin embargo, el trabajo de Núñez apunta al plano del contenido y cuando se procede a establecer este ejercicio comparativo con otros poemas de estos autores los resultados son escasos. Abraham Valdelomar y César Vallejo también mostraron admiración por el poeta de *Minúsculas*, pero al compararlos con él resaltan mucho más las diferencias. Entonces, resulta lícito preguntar en qué radica el programa orgánico que defendió el autor de *Exóticas*, llamado por Cornejo Polar como "programa internacionalizador modernizante" en su imprescindible libro *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), y qué elementos asumieron como propios los poetas que internalizaron sus ideas.

Del aprendizaje que obtuve al elaborar mi tesis de licenciatura, es la apropiación de la teoría de la rítmica semántica cognitiva propuesta por Oldrich Belic (2000). Esta propuesta teórica me permite examinar el ritmo no solo como un mero movimiento de los acentos, sino convertir dicho movimiento en un factor dinámico en el desentrañamiento del sentido del poema. En otros términos, los acentos de intensidad están estrechamente relacionados con la dimensión semántica del poema. Así, en el año 2008, me fue posible elaborar una investigación sobre la poesía de Abraham Valdelomar desde esta óptica –material lírico poco estudiado y de suma necesidad de analizar–, en el que pude encontrar cómo en los poemas del autor de "Tristitia" el movimiento rítmico influye en el sentido del poema. Más aún, pude encontrar la reflexión de Valdelomar sobre el papel del ritmo en las páginas de su *Belmonte, el trágico*. Me llamó la atención estos dos hechos que también se producían en González Prada, vale decir, la reflexión sobre el ritmo y su puesta en práctica en sus poemas. Esta idea me llevó a pensar que la relación entre ambos poetas sí existe: ambos comparten la

reflexión por el ritmo, su importante papel en el espacio del verso. También me permitió pensar en una estructura rítmica común; idea muy audaz y que, sin duda, conllevaría una serie de peligrosos riesgos. Sin embargo, el examen de esta idea no resultó ser descabellada.

Consideré que ya había podido encontrar la prueba objetiva a una idea subjetiva: la relación entre González Prada y Valdelomar no era solo cordial, amical; sino también textual, es decir, en la estructura rítmica, reflexión del poema y en la manera cómo opera el ritmo en sus versos subyacen vínculos ineludibles. Existe un programa que es posible reconstruir.

Elaborar esta reconstrucción con estos dos poetas ya indicaba un camino auspicioso. Sin embargo, podría ser reducido a un trabajo de mera comparación entre dos autores. Consideré que era fundamental iniciar la búsqueda de otro poeta. Sin duda, este tenía que ser cercano a mis otros dos autores. Era medular que este poeta tuviera una gran relevancia en el concierto lírico peruano. Las opciones eran dos: César Vallejo y José María Eguren. La decisión fue muy difícil, pero el antecedente comparativo de Estuardo Núñez ayudó a la decisión final. José María Eguren podía completar el modesto grupo. El examen de sus poemas resultó muy reconfortante y, evidentemente, reitera su condición de fundador de la lírica peruana moderna. Además, al leer sus *Motivos* pude percibir que en ellos existe una reflexión sobre la importancia del ritmo en el poema; así, he procedido a construir su concepción rítmica y los elementos que tiene presente en la orquestación del verso, a saber: la palabra y la musicalidad. Grato fue descubrir que Eguren también pensó en el papel del ritmo en el poema y mucho más fue descubrir que el ritmo en sus poemas juega un rol determinante en la

configuración del sentido y de los giros que en dicho plano se producen. Estos tres poetas pensaron en el ritmo, reflexionaron sobre el mismo, sobre su función en el poema y la naturaleza dinámica presente en sus versos. Si en los dos poetas existe una estructura rítmica común, entonces, por qué no pensar que esta estructura también se hallaría en Eguren. El examen superó mis expectativas: los tres poetas compartían una estructura rítmica idéntica. Entonces, comprendí que sí era lícito proponer la idea del primer programa orgánico que intentó renovar la lírica peruana con el propósito de hacerla moderna a partir de un camino concreto: el ritmo. El trabajo no fue fácil, pues para lograrlo tuve que examinar rítmicamente varios textos de los poemarios de González Prada, todos los poemas de Valdelomar (recopilados en el primer tomo de sus *Obras completas* a cargo de Ricardo Silva-Santisteban) y analizar verso por verso todos los poemas de *Simbólicas*. Siempre oía a mis pares decir lo temerario y fatigador de hacer este trabajo: “contar cada una de las sílabas del verso, escandirlas, revisar la rima, los acentos de intensidad, etc.; es una empresa ardua, desalentadora”. Debo darles la razón, pero la recompensa está materializada en los resultados a los que he podido llegar.

Sirvan estas líneas como una “introducción” a mi Introducción, la cual pretendo dividir en tres apartados. En el primero, explicaré el marco teórico que sustentará muchas de las ideas de este trabajo. En el segundo, expondré la hipótesis general de la tesis; así como también las hipótesis específicas que se pretenderán trabajar a lo largo de la investigación, la respectiva metodología y el resumen de cada capítulo que ofrece este trabajo. Finalmente, el tercer apartado es un justo reconocimiento y agradecimiento a todas las personas e instituciones

que han estado detrás de mis idas y venidas al tratar de fijar cada una de las palabras, ideas, que se eslabonan en este trabajo.

I

La métrica fue una de las primeras manifestaciones reflexivas surgida por el masivo interés de conocer la naturaleza del verso de cada lengua. Si bien sus primeras exploraciones estuvieron fuertemente marcadas por intuiciones e impresionismos, no deja de sorprender el afán de sistematización que intentaron imprimirle sus teóricos. En el caso de la lengua española, el conocimiento del verso empezó primero por el de la lengua. El fundador, sin duda, Antonio de Nebrija explora la naturaleza de la prosodia española para disertar inmediatamente sobre las características del verso. Nebrija en su *Gramática castellana* (1492) traslada el sistema pedal grecolatino al estudio de la medida del verso castellano. Es conocido que Nebrija toma como molde la gramática latina para sistematizar la castellana extendiéndolo, también, a su análisis del verso. Pese a esta situación, Nebrija es agudo al señalar que en el castellano no se percibe la diferencia entre sílabas largas y breves, pero sí se distingue la intensidad de los acentos en nuestra lengua. Este aporte de Nebrija se convertirá en la característica básica para todo estudio sobre el sistema prosódico español. No es el momento para trazar una historia sobre los estudios métricos. Sin embargo, es necesario mencionar a los pensadores que contribuyeron a su desarrollo luego de Nebrija: Rengifo, el Pinciano, E. Benot, Andrés Bello, Morel Fatio, etc. (Balaguer 10 y ss.).

La métrica posee dos grandes disciplinas, a saber: la métrica histórica y la métrica comparada. Se define métrica histórica al estudio de la evolución del verso en una determinada lengua. El trabajo de la métrica histórica está formada por dos momentos: descriptivo y explicativo. Este primer momento, descriptivo, consiste en recopilar, clasificar, realizar el inventario de los versos de un autor o escuela determinada. Este momento es de medular importancia pues posibilita proponer el derrotero por el cual ha transitado un determinado código métrico y su respectivo verso; asimismo, permite observar los cambios producidos y las características que aún se conservan en los mismos. El segundo momento, como su nombre lo indica, busca explicar las causas que motivaron su transformación. El estudio desde la perspectiva de la métrica histórica demuestra que la evolución del verso no se produce independientemente de las transformaciones que ocurren dentro de la sociedad: la evolución del verso no es autista. Tampoco se pretende afirmar categóricamente que la transformación de los versos se encuentre condicionada exclusivamente a la dialéctica social, pues “el verso, aun recibiendo impulsos (decisivos) desde afuera, se comporta y evoluciona *como verso* de acuerdo con sus propias posibilidades y potencialidades” (Belic 249).

La métrica comparada se encarga de estudiar los versos de distintas lenguas con la finalidad de observar las características que pueden compartir. La métrica comparada resulta importante pues gracias a ella se pueden rastrear los préstamos que los versos/formas estróficas toman de otros de distinta lengua.

Con estas breves líneas respecto de la métrica histórica y métrica comparada iniciamos la explicación de nuestro marco teórico. Es necesario empezar explicando qué es la rítmica semántica cognitiva, pero para ello se debe

conocer que anteriormente existió una rítmica asemántica que privilegiaba solo la dimensión fonética, acústica del verso. Procedo a mencionar las dos teorías asemánticas del verso hispánico más importantes:

- La teoría asemántica de Tomás Navarro (1972) consiste en considerar la existencia única de pies dactílicos y trocaicos –elementos integrantes de su denominado periodo interior–, en la estructura del verso. Para ello se vale de apoyos como la anacrusis y el periodo de enlace –conformado por un troqueo obligatorio final. Obsérvese el esquema propuesto por Navarro:

x / x́ x x / x́ x x / x́ x
sílaba en / periodos / periodo
anacrusis interiores de enlace

Apliquemos este esquema en un verso concreto tomado del poema “La Muralla” (*Sombra*) de José María Eguren:

domina los siglos guerreros (104)
x / x́ x x / x́ x x / x́ x

La metodología de Navarro falla pues para señalar la existencia del ritmo desmiembra las palabras eliminando así toda su dimensión semántica. Al reducir Navarro el ritmo a los pies dactílicos nuestro verso queda como sigue: /mina los/, /siglos gue/. Desde una concepción semántica lo que para el ilustre versólogo es dactílico calza en grupos rítmico semánticos “anfibráquicos” que respetan y devuelven al verso su dimensión semántica:

domina los siglos guerreros
x x́ x / x x́ x / x x́ x

- La teoría asemántica de Rafael de Balbín (1968) difiere radicalmente de las ideas de Navarro. Balbín no reduce el ritmo del verso a dactílicos y troqueos. No los utiliza. Balbín observa el ritmo en todo el espacio del verso y en el cuerpo de las estrofas. Sin embargo, Balbín centra su atención en la posición par/impar y en la proximidad de los tiempos marcados para clasificarlos como extrarrítmicos y antirrítmicos (134 y ss.). Fundando dicha clasificación en disonancias acústicas que afectan la alternancia de los mismos. Balbín descalifica los acentos extrarrítmicos y antirrítmicos por ser poco agradables al oído. Se desprende la importancia preponderante del nivel acústico sobre el semántico. Desde la perspectiva de Balbín es difícil apreciar que tales disonancias produzcan cambios o giros importantes en la dimensión semántica del poema.

Este breve panorama permite apreciar qué caminos toma la rítmica semántica cognitiva. Ella se encarga de estudiar las relaciones existentes entre el ritmo y el significado configurados en el poema. Los cambios producidos en la ejecución del ritmo afectan semánticamente al poema. Se denomina rítmica, pues encuentra el ritmo en la especificidad del verso de la lengua española, es decir, en el acento de intensidad. Puesto que en esta lengua dicho acento posee función fonológica. Es semántica, pues al poseer función fonológica distingue significados que configuran el sentido del verso, y es cognitiva porque la percepción del ritmo (hecho objetivo) organiza simultáneamente la visión de mundo que subyace en el poema. A la luz de esta teoría los acentos extrarrítmicos y antirrítmicos propuestos por Balbín, realmente tensionan y dinamizan la intensidad rítmica y semántica del texto poético. La teoría semántica (Belic 40 y ss.) no huye al momento de definir su objeto de estudio: el verso, realidad discursiva que articula ritmo y significado.

Definir verso resulta en primer lugar siempre polémico. Sin embargo, para la finalidad del trabajo el verso es un segmento de discurso que para ser identificado como tal necesita ser reconocido como parte integrante de un contexto de poema. Es decir, tal unidad o segmento del discurso es un verso si se presenta en una enunciación versificada mayor a la cual se denomina poema (41 y ss.). La percepción del verso (hecho objetivo) integrado y asimilado en nuestra conciencia (hecho subjetivo) como sensación de lo que se va a percibir e integrar nuevamente en el siguiente verso se denomina “impulso métrico” (42). Sin el impulso métrico, “el verso no podría ser percibido como tal” (74). El impulso métrico produce una sensación de continuidad, de anticipo; es capaz de generar en nuestra conciencia que la organización del verso inmediato es análoga al precedente. Sin embargo, la continuidad y el anticipo pueden resultar fracturados, quebrados, y cuando esto se produce nos encontramos con el llamado “momento de expectativa frustrada” (45). El cual no afecta que se perciba y asimile el verso como tal. El momento de expectativa frustrada es capaz de “producir efectos de poderosa intensidad estética” (45). Así como también, potencializa el nivel semántico del poema. Tanto el impulso métrico y el momento de expectativa frustrada son componentes vitales del ritmo versal.

El metro se define como la norma o la regla abstracta que llega a desprenderse o formularse a partir de la ejecución del impulso métrico. El ritmo es la actualización o realización de la norma/metro. La organización intencional de determinados elementos fonético-fonológicos “que tienen forma de repetición, se llama ritmo” (74).

El tiempo marcado y el tiempo no marcado pueden ser comprendidos del modo siguiente, por ejemplo, el grupo de intensidad (palabra) *vérso* está conformado por la sílaba *vér*, en la cual recae la acentuación y por ello recibe el nombre de tiempo marcado. La sílaba *so* al ser inacentuada se le llama tiempo no marcado. El nombre de tiempo surge por el tratamiento isócrono que se le da a la sílaba en lengua española.

Un grupo rítmico semántico es la conjunción de uno o más grupos de intensidad (palabra) semánticamente reconocibles reunidos alrededor de una cima prosódica (487 y 488), la cima prosódica es un elemento perceptible que construye los límites de un grupo rítmico semántico. Así, por ejemplo, en los siguientes versos del poema “Juan Volatín” de Eguren (43), tenemos los siguientes grupos rítmico semánticos:

Los niños / en la quinta	xx́x / xxx́x
Comienzan / la velada	xx́x / xxx́x
En noche / como tinta	xx́x / xxx́x
En noche / desolada	xx́x / xxx́x

Entonces, tenemos los grupos rítmico semánticos xx́x: “los niños”, “comienzan”, “en noche”. También tenemos al grupo xxx́x: “en la quinta”, “la velada”, “como tinta”, “desolada”. Ambos grupos son reconocibles semánticamente y rítmicamente perceptibles. La unión de los mismos en el espacio del verso permite la también construcción del impulso métrico.

Emplearé dos representaciones gráficas para desarrollar el análisis de los poemas, a saber: “x́” que representa a la sílaba que lleva el tiempo marcado y la gráfica “x” para aquella sílaba del tiempo no marcado.

Para una mayor comprensión de los versos recurriremos al análisis estadístico con el fin de determinar y evaluar las constantes y las tendencias métricas de dichos versos. Se define por constante métrica a los elementos que se encuentran presentes en todos o en la mayoría de los versos; también es constante métrica cuando su número porcentual es el mayor del conjunto examinado. A modo de ejemplo: en un poema de medida heptasilábica fija el tiempo marcado final recaerá siempre en la sílaba seis, lo que determina su carácter de constante. Sin embargo, existirán tiempos marcados que esporádicamente recaen en una determinada sílaba y que ya no aparecen en la misma posición de dicha sílaba del verso inmediato. Esta particularidad recibe el nombre de tendencia métrica.

El manejo del análisis estadístico es sencillo. El primer paso consiste en sumar de todo el poema los tiempos marcados distribuidos “en las distintas silabas de cada uno de los versos y después calculamos el porcentaje” (Belic 183). Dicho cálculo porcentual, como segundo paso, consiste en la suma total de los tiempos marcados de determinada sílaba multiplicada por el factor 100. El resultado obtenido se divide con el número total de versos. Este conjunto de operaciones conforman el denominado análisis estadístico vertical. Pasemos a señalar el análisis estadístico horizontal, el cual permite observar la frecuencia y el dato porcentual de los grupos rítmico semánticos existentes en cada verso; así como también, la disposición de los mismos en el espacio del verso. Este procedimiento consiste en contabilizar todos los grupos rítmico semánticos que organizan el poema. Con dicha información, se resalta el grupo o los grupos rítmico semántico dominantes con la finalidad de establecer la constante métrica y la

organización/conformación del impulso métrico. Asimismo, el análisis también muestra aquello grupos de mínima presencia en el poema, pero que pueden corresponder al llamado momento de expectativa frustrada.

De las importantes ideas de Navarro Tomás en *Métrica española,* tomaremos sus hallazgos y características que asigna al código métrico modernistas y posmodernista. Si bien su teoría de análisis resulta objetable, sus descubrimientos en el plano de las características, variables, constantes y tendencias del verso resultan insuperables. Constituyen un trabajo de lectura obligatoria sobre estos temas.

Desde la teoría de la neorretórica propuesta por Stefano Arduini, nos valemos de la categoría denominada “campo retórico”. El campo retórico es el espacio cultural en el que se encuentra inscrito un texto y con el cual mantiene un diálogo constante. El campo retórico diseña las influencias diacrónicas y sincrónicas que posibilitan la producción y recepción de un determinado texto. Esta categoría articula todo el primer capítulo, así como también las primeras páginas del segundo, tercero y cuarto capítulos.

Finalmente, el análisis de un poema debe también revisar el plano de los interlocutores que diseñan el circuito comunicativo del mismo. Camilo Fernández en su libro *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* examina y propone de manera aguda el abordaje de dichos interlocutores. Tomaremos de dicho libro la categoría de locutor. Este es concebido como la entidad que comunica “una vivencia, describe un paisaje o narra una anécdota, entre otras posibilidades” (162). El profesor Fernández indica que existen dos tipos de locutores, a saber: locutor personaje y locutor no personaje. El primero posee como marca textual

común las partículas “yo” o el “nosotros” (163). Asimismo, este locutor personaje puede dirigirse a un alocutario representado, el cual es reconocido con la marca textual “tú” que involucra inmediatamente la existencia del “yo” (164). Sin embargo, este locutor personaje puede no dirigirse a un “tú”, ante ello Fernández Cozman propone acertadamente la categoría de alocutario no presentado. En otros términos, el locutor personaje “pareciera ser el mismo destinatario del discurso. Se trata, pues, de un «diálogo interiorizado», un monólogo” (165). Respecto del locutor no personaje, este no posee las marcas del “yo”. Es un locutor que desarrolla una exposición en la cual no se infiltra el mínimo de subjetividad, pareciese que el discurso fluye sin la presencia de una voz que la emita. Este locutor envía su comunicación, sin duda, a un alocutario no representado. Hasta aquí, esta breve explicación del marco teórico en el cual se basa esta investigación. En seguida desarrollaré mi segundo apartado en el cual presentaré mis hipótesis y el plan general de trabajo.

II

La hipótesis general que articula este trabajo fue mencionada de manera parcial en las primeras líneas de esta introducción. Es necesario precisarla: en la reflexión de Manuel González Prada, Abraham Valdelomar y José María Eguren se desarrollan y diseñan un pensar sobre el ritmo, su papel en el espacio del verso con la finalidad de modernizar la lírica peruana. Situación que los inscribe dentro del “programa internacionalizador modernizante” propuesto por Antonio Cornejo Polar exclusivamente para González Prada, pero -por ello lo extendemos-, que

también se encuentra presente en Abraham Valdelomar y José María Eguren. Este hecho permite defender la idea del primer programa orgánico que buscó renovar e instalar en la modernidad a la poesía peruana a partir de un elemento concreto: el ritmo. Así como también, de la puesta en práctica de diferentes sistemas prosódicos de la lengua.

A partir de esta hipótesis general, es posible proponer las siguientes hipótesis específicas. 1) En nuestros tres autores, existe una reflexión compartida por observar el modo de operación del ritmo en el poema. 2) En los poemas de los tres autores, el ritmo está relacionado con los giros semánticos, los cambios de sentido, del poema. El ritmo transporta sentido en sus poemas, no es un mero fenómeno acústico. 3) Existen lazos intertextuales entre los poemas de nuestros autores no solo a nivel temático, sino también subyace una estructura rítmica común. Hecho que permite defender un programa orgánico de renovación de la lírica peruana. 4) Los poemas de nuestros autores se organizan a partir de diferentes sistemas prosódicos entre los que destacan el tónico y el llamado “verso español típico”. Hecho que muestra las diferentes vías que adoptó el verso en la búsqueda de una lírica peruana moderna. 5) González Prada desarrolla una teoría del ritmo a partir del estudio de las características de la lengua castellana. 6) En la poesía de Valdelomar, se descubre tres momentos de su producción lírica a partir del determinado empleo de isotopías y de recipientes estróficos. 7) La denominada musicalidad de José María Eguren se funda en el movimiento dinámico de los tiempos marcados y a su organización basada en el sistema prosódico denominado “verso español típico” que es propio de nuestra conciencia rítmica.

La metodología empleada se basa en el análisis hermenéutico del discurso a partir de la rítmica semántica cognitiva y retórica general textual. Así como también de la comprensión, explicación y explanación de los resultados obtenidos en el contexto de las ideas de las dos primeras décadas del siglo XX.

La tesis se divide en cinco capítulos. En el primero de ellos, se desarrolla una descripción panorámica y general de los planteamientos acerca del fenómeno modernista y las manifestaciones de una lírica posmodernista peruanas. El capítulo ofrece una básica exposición de dichas ideas que enmarcó la práctica lírica de nuestros autores, así como sus respectivas publicaciones. El segundo capítulo se ofrece la lectura de la crítica sobre la lírica del González Prada, también se procede al estudio de su concepción rítmica en las páginas del libro *Ortometría* y, por último, se examinan las relaciones entre el ritmo y el sentido con el análisis respectivo de tres poemas, a saber: el triolet “Para verme con los muertos” (*Minúsculas*), “Los cuervos” (*Exóticas*) y “Canción de la india” (*Baladas peruanas*). En el tercer capítulo se estudia la concepción rítmica de Abraham Valdelomar. Para ello se expone las lecturas más representativas que ha realizado la crítica sobre la poesía de Valdelomar. Luego, se estudia su concepción del ritmo en el primer apartado de *Belmonte, el trágico*. Inmediatamente se pasa a analizar la lírica de Valdelomar estableciéndose periodos en los que se observan las tensiones entre la temática y el recipiente. Por último, el capítulo termina con el análisis rítmico semántico de los poemas “Fugaz”, “La viajera desconocida” y “Abre el pozo como vieja pupila…”. Todo el cuarto capítulo es un estudio de la concepción rítmica de José María Eguren y cómo este opera en el espacio del verso, específicamente en el libro *Simbólicas*. Por ello, se procede a describir las

lecturas que plantea la crítica sobre dicho poemario. Luego, se reconstruye su concepción del ritmo en los distintos artículos de su libro *Motivos*. El capítulo concluye con el análisis rítmico de tres poemas de *Simbólicas*: “La Tarda”, “Pedro de Acero” y “Las Torres”. Finalmente, el quinto capítulo propone y explica la presencia del “programa internacionalizador modernizante” a partir de la concepción rítmica de nuestros tres autores, así como también de la relación del ritmo en sus poemas. También, en este capítulo se explica la presencia de los sistemas prosódicos de la lengua y sus empleos en los poemas de nuestros autores en su búsqueda de una lírica peruana moderna. El capítulo concluye con el análisis intertextual entre los tres poetas con la finalidad de proponer los préstamos, vínculos, influencias a nivel temático, así como también la presencia de una estructura rítmica común en sus versos. La tesis termina con las debidas conclusiones.

Sobre nuestras fuentes primarias, empleo la edición de las obras completas de Manuel González Prada editadas por PetroPerú preparadas por Luis Alberto Sánchez, específicamente en el quinto volumen. Examino los poemas de Abraham Valdelomar recogidos en el primer tomo de sus *Obras completas*, cuidados por Ricardo Silva-Santisteban con el sello editorial de PetroPerú. Finalmente, empleo el libro que reúne sus textos y que lleva por título *Obra poética. Motivos* también cuidado por Ricardo Silva-Santisteban con el sello editorial de Biblioteca Ayacucho.

III

Resulta muy cierta la expresión: “Este trabajo no hubiera podido realizarse sin el apoyo de…”; pues mientras uno se sumerge en el océano de las ideas y siente la angustia de naufragar, las personas e instituciones que nos rodean se convierten en los soportes objetivos, anímicos y afectivos necesarios para continuar en la labor de la investigación. Así, quiero agradecer el apoyo bibliográfico que he podido recibir por parte de la Biblioteca Nacional del Perú, de la biblioteca de la Universidad San Marcos, de la biblioteca de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. En esta última, siempre encontré la calidez y generosidad de sus colaboradores. Quiero agradecer en demasía al profesor Camilo Fernández Cozman que dedicó parte de su valioso tiempo en supervisar, sugerir y monitorear esta tesis desde su función de asesor. Así como también su empuje anímico en la finalización de la misma. Su amistad es uno de los mejores resultados que me deja esta tesis. No puedo dejar de mencionar y agradecer a mis dos profesoras de Seminario de Tesis: María Luisa Araníbar y Milagros Carazas. A la profesora Araníbar, le debo sus valiosas orientaciones para elaborar el Proyecto de Tesis, recomendaciones bibliográficas y la discusión de los dos primeros capítulos. A la profesora Milagros Carazas, le agradezco sus sugerencias, propuestas, observaciones y la discusión de los últimos tres capítulos. También quisiera reconocer y agradecer la amistad de Jhonny Pacheco y Jonathan Suárez, amables amigos y compañeros de aulas, que me alentaron en el trabajo de la tesis con sus agudos comentarios y sugerencias.

En nuestro país, los estudios versológicos aún se encuentran en un desarrollo incipiente. Sin embargo, existen notables esfuerzos por cambiar este panorama. Uno de sus principales impulsadores es Óscar Coello, de quien pude recibir mis primeras lecciones sistemáticas de métrica y rítmica.

Quisiera rendir con esta Tesis un modesto homenaje al gran teórico del verso Oldrich Belic. De su monumental libro, he aprendido mucho de la rítmica y a eliminar la reducida idea acerca de una métrica y rítmica que solo cuentan sílabas o que se detiene únicamente en la forma. La rítmica semántica cognitiva debe empezar a tener un lugar medular como método para explorar el verso. Este trabajo quiere ser un incipiente inicio de ello.

Mi familia es mi baluarte afectivo. Ellos soportan mis ímpetus, mi euforia, mi tensa tranquilidad, mis silencios, mis obsesiones. Todo ello soportan con una suave sonrisa, con una mirada que siempre me enseña mucho. Su unidad es mi equilibrio.

Lima, invierno 2012

CAPÍTULO PRIMERO
IDEAS GENERALES SOBRE EL MODERNISMO PERUANO

El título resulta ambicioso, pero las ideas que se ofrecen a continuación son modestas y, sobre todo, descriptivas del panorama cultural de las dos primeras décadas del siglo XX en nuestro país; centrando el mayor interés del fenómeno modernista imperante en dicho momento y de las ideas, propuestas, que algunos críticos han formulado con el objetivo de explicarlo. Preciso es subrayar que el fenómeno modernista no se desarrolló de manera uniforme en el mapa cultural latinoamericano. En nuestro país, su presencia se encontró marcada por los firmes versos de José Santos Chocano; así como también, de las ideas que defendían una relación de necesidad cultural, incluso dependencia, de la tradición hispánica. Sin duda, el momento en los cuales se inscribió la producción lírica de González Prada, Abraham Valdelomar y José María Eguren se configura tenso; puesto que

oscila entre una visión conservadora y las nuevas posibilidades de desarrollo de la literatura peruana que nuestros autores proponen.

Así, este primer capítulo tiene como propósito desarrollar la descripción de un conjunto de ideas relacionadas con el modernismo y el contexto de las ideas propuestas en el Perú durante el periodo en el cual se enmarcó la producción lírica de los poetas a examinar. Para ello, se procederán a revisar las ideas de Antonio Cornejo Polar, Ventura García Calderón, Federico More, Antonio Belmás, Ivan Schulman, Hervé Le Corre. Asimismo, dividimos este capítulo en dos partes. En el primero, abordamos las ideas que imperaron en el país en las dos décadas iniciales del siglo XX. En la segunda, se procede a describir las ideas más importantes que explican el fenómeno del modernismo y posmodernismo.

1 Panorama de las ideas en el Perú: dos primeras décadas del siglo XX

En *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Antonio Cornejo Polar procede a analizar las visiones que imperaban en las décadas iniciales del siglo XX. Para el crítico, 1905 fue la fecha en la que se produce la primera lectura sistemática de la historia literaria peruana. En otros términos, la tesis de Riva Agüero abre este camino; sin embargo, Cornejo observa que su propuesta apunta a construir la idea de una marcada influencia hispánica en nuestras letras (71) en desmedro de toda posibilidad de relación con el horizonte cultural andino. Cornejo resalta que el proyecto de Riva Agüero consiste en postular “una interpretación cerradamente hispanista de la tradición literaria peruana” (74). Este hecho,

observa Cornejo, no solo abarca el plano literario; sino también es capaz de extenderse a la elaboración de una noción de nacionalidad. Vale decir, que en lo hispánico debería instalarse nuestra concepción de lo nacional. Así, Cornejo remarca que el sumo interés de Riva Agüero consiste en hacer evidente que la raíz de la literatura peruana radica en los "valores espirituales y artísticos" hispánicos (74). Cornejo Polar sentencia de manera categórica que la propuesta de Riva Agüero es patentemente colonial; puesto que se asume implícitamente una dependencia respecto de España, es decir, el Perú concebido como una colonia cultural de dicho país. Más adelante, Cornejo concluye escribiendo que "la propuesta colonial de Riva Agüero estaba casi inevitablemente destinada a ser, también, un programa arcaizante" (77).

En el análisis de las ideas, Cornejo Polar apunta que las ideas de Javier Prado mantiene la línea hispanista, pero se distancia de Riva Agüero al considerar que la producción tanto literaria e intelectual de la colonia fueron de medular importancia (78). Así como también, Prado buscó la rectificación de considerar el desinterés de España por la creación en la etapa colonial. A partir de ello, Cornejo Polar apunta que en las ideas de Prado existen el palpable reconocimiento de "que la tradición literaria no solo deriva de la fuente colonial, que reivindica, sino, y esencialmente, de la matriz ibérica" (78).

La lectura de Riva Agüero, adecuadamente graficada por Cornejo Polar, constituyó, sin duda, la visión hegemónica que se forjó en las dos primeras décadas del siglo XX. Cornejo observa que la visión hispanista desplegó sus energías con el propósito de convertir lo indígena en un objeto de museo o su reducción a la nobleza andina (83). Apunta que el modernismo peruano

materializó su propósito, pero con un alto contenido clasista a favor de lo hispánico y en menoscabo de lo indígena. Frente a esa visión hegemónica aparecen otras voces que discuten la matriz hispánica; además, proponen una modernización literaria y cultural peruana que puedan situarla en el escenario europeo de lengua no hispánica (89). Esta propuesta enunciada desde el espacio de la periferia encuentra en Manuel González Prada a su más relevante exponente[1].

En la segunda década del siglo XX, la revista *Colónida* representó un espacio para la exposición de nuevas ideas que buscaban hacer dialogar la literatura peruana con las demás literaturas europeas; así como también, recoger la producción lírica de los escritores de provincias. Si bien una revisión general de *Colónida* escapa al propósito de este capítulo; sin embargo, considero pertinente hacer referencia a las dos visiones que se enfrentaron tanto en su primer, segundo y tercer número entre Ventura García Calderón y Federico More respectivamente. El primer número de la revista recogía el cuarto capítulo de *La literatura peruana* de García Calderón. Así, se ofrecían sus ideas en las que Ventura señalaba la existencia de tres escritores vivos y representativos; así como también de tres sensibilidades diferentes, a saber: Manuel González Prada, Ricardo Palma y José Santos Chocano (13). Sobre los dos primeros escribe especialmente: “Si González Prada es el menos nacional de nuestros literatos, Ricardo Palma es el más peruano. Extrema las cualidades y los defectos del limeño. Por eso tuvo tanto éxito en el Perú” (13). Sin duda, resulta evidente la traza diferenciadora entre

[1] La propuesta de González Prada de modernizar la literatura peruana será profundizada en las primeras páginas del quinto capítulo.

ambos y el desarrollo de sus diferentes programas. El capítulo reproducido en la revista aborda el comentario-análisis de García Calderón específicamente sobre Ricardo Palma. En su visión, apunta que el tradicionista se circunscribió a los hechos del pasado basados en la cotidianidad, por ello sentencia que en sus narraciones "surge una verdad *impresionista* de menudas y exactas pinceladas" (14). Más adelante, Ventura García Calderón señala que Palma empezó la exploración y búsqueda del pasado encontrando información relevante y producción cultural en el pasado colonial. La crítica que hace García Calderón contra Palma apunta al párrafo segundo que ofrece en la mayoría de sus tradiciones las referencias históricas que enmarcan la narración que busca representar (15). El reclamo que se puede inferir consiste en la aparente sinrazón de la necesidad de insertar en la narración una cuota histórica.

En el segundo número de la revista, aparecen las ideas de Federico More contra Ventura García Calderón con el artículo "La hora undécima del señor Ventura García Calderón". La mayor crítica de More radica en que, según su percepción, García Calderón no posee los conocimientos suficientes sobre la literatura peruana; así como también el obedecer a los propósitos "de un determinado grupo literario que hay en Lima" (34). More prolonga su crítica en el tercer número de *Colónida*. Ahí remarca que García Calderón no logró comprender el papel de González Prada en la literatura peruana. Es más, según More lo que escribe García Calderón sobre el poeta de *Minúsculas* cae en el lugar común. En otros términos, no proponer una idea novedosa sobre dicho poemario y su causa radica en su desconocimiento de nuestra literatura. More también enfatiza en las omisiones y olvidos de García Calderón sobre escritores como

Enrique López Albújar, Augusto Aguirre Morales, Luis Valcárcel, Clorinda Matto de Turner y, principalmente, José María Eguren. More también criticó la escasa comprensión hacia Valdelomar por parte del autor de *La literatura peruana*. Apunta More que en la narrativa de Valdelomar se encuentran las directrices de la literatura peruana del mañana (25)[2]. Sin duda, revisar estos artículos de *Colónida* brinda un mayor panorama de la situación cultural y debate en el cual se inscribirán las producciones líricas de nuestros autores a estudiar.

Para Oliver Belmás en su libro *José Gálvez y el modernismo*, el fenómeno modernista posee una marcada influencia europea (11). Señala que el modernismo llegó a España con Rubén Darío y el refinamiento del aparato formal. Sin embargo, apunta que el modernismo regresó a América "con matices más suaves y melancólicos, de una mayor intimidad" (11). Esta cara del modernismo de cuño español fue establecida por Juan Ramón Jiménez y en nuestro país es José Gálvez quien asume esa variante del modernismo. En páginas siguientes, Belmás afirma de modo categórico que en la escritura de Gálvez está presente un modernismo de cepo español, pero no francés (14). Esta situación le permite concluir que la hispanidad siguió vigente con los modernistas, a pesar de su también interés por Francia (14). En otros términos, que la herencia cultural hispánica se mantiene vigente. Si recordamos las ideas de Cornejo Polar, José Gálvez también se encuentra imbuido por la herencia hispánica, en otras palabras, Gálvez se encuentra en el espacio hegemónico, en el espacio de lo oficial; por

[2] Lamentablemente, gran parte de las críticas de More se basan en el insulto, más que en argumentos concretos. Sin embargo, nos hemos centrado en los pocos momentos en los que se deja la ofensa por las ideas.

ello, Belmás percibe la oportunidad de sugerir la aún vigencia del espíritu español en nuestras letras. Entonces, el panorama en el cual se inscriben los poemas de González Prada, José María Eguren y Abraham Valdelomar; se encuentra marcado por el predominio de una sensibilidad que desea extender su filiación hispánica al concierto lírico peruano.

En su propósito de comprender el fenómeno modernista en Perú, Wáshington Delgado en su libro *Historia de la literatura…* señala en líneas generales el tópico recurrente de la originalidad del modernismo americano que no encuentra su par en el contexto europeo (94). Delgado afirma que en el Perú el modernismo se desarrolló de manera tardía, a la vez observa que no cristalizó en un movimiento o escuela. Apunta que a pesar de ello, es posible distinguir tres generaciones de la presencia modernista, a saber: "modernismo inicial, el de la plenitud del modernismo y el del modernismo final que inicia la etapa comúnmente llamada posmodernismo" (96). Delgado señala que el modernismo inicial se encuentra dominado tanto por la figura como por los versos de José Santos Chocano. Afirma Delgado que en el poeta de *Alma América* no existe un modernismo propiamente dicho o de cuño rubendariano. Observa que en Chocano conviven influencias románticas, neoclásicas (96); sus versos se hallan próximos a José María Heredia y a Salvador Díaz Mirón (96). La segunda generación o "plenitud del modernismo", Delgado distingue una vertiente arielista y colonidista. El primero se caracteriza por una mayor cercanía a Rubén Darío y a José Enrique Rodó. Afirma que esta vertiente mostró un serio rechazo a las ideas de González Prada y también asumió una visión clasista (97-98). Esta visión, señala Delgado,

generó “su incomprensión de la realidad peruana última e inmediata” (98). A este grupo pertenecen Riva Agüero, los hermanos García Calderón, Felipe Barreda y Laos, Javier Prado, etc. La vertiente de los colónidas coexiste con la arielista, pero traza una marcada diferencia; pues rechaza las intenciones aristocráticas arielistas por una de corte provinciano y un retorno, según Delgado, a las características básicas del modernismo (102). A esta generación pertenecen Abraham Valdelomar, Enrique Bustamante y Ballivián, César Rodríguez, Pablo Abril de Vivero, Alfredo González Prada, entre otros.

En la etapa final del modernismo, Delgado advierte dos caminos: la poesía de los colónidas y la de José María Eguren. La primera conduce a la temática intimista, familiar, provincial, la segunda, hacia la temática del ensueño, del hermetismo (109). Es posible deducir que para Delgado este momento reúne las condiciones para la formulación de una lírica peruana moderna. Menciona, finalmente, que la poesía de Juan Parra del Riego se encarga de liquidar el modernismo (109). El panorama que ofrece Delgado muestra las distintas modalidades que coexistieron en el momento que circunscribió la poesía de nuestros autores. Es pertinente escribir que a pesar de las “fronteras” dadas por Delgado, no es posible determinar de manera sólida la culminación de la sensibilidad modernista.

2 Modernismo y posmodernismo

Ivan Schulman observa el fenómeno del modernismo hispanoamericano planteando las dificultades que genera su definición. Schulman concibe el

modernismo como “un estilo de época cuyas resonancias afectaron la vida social, la literatura y hasta la política y la religión a partir de la década del 80 produciéndose en la cultura hispanoamericana, como consecuencia de su aparición, una revolución ideológica y artística vigente en el siglo XX” (7). En otros términos, el crítico observa que el modernismo constituyó un momento de importantes cambios en distintos campos de la sociedad. Schulman anota que existen dos visiones imperantes sobre el modernismo. La primera constituye una visión tradicional que reduce el modernismo a una mera escuela literaria y considera como su figura central a Rubén Darío (8). Asimismo, Schulman, al seguir las ideas de Raúl Silva Castro, señala que dicha mirada reduccionista caracteriza al modernismo a partir del marcado interés por la forma, la experimentación de metros y ritmos, paisaje exotista. Además, el modernismo concebido como escuela literaria ofreció dos etapas, a saber, la preciosista y la mundonovista (9). La segunda visión del modernismo también procede a asumir las características de la visión reduccionista; sin embargo, marca su diferencia en el hecho de integrar elementos sociales, políticos, etc.; en otros términos, se extiende más allá de lo literario y se configura como un fenómeno de época. Schulman, apoyándose en las ideas de Federico de Onís, valora el modernismo como un hecho de profunda crisis y renovación en todas las áreas de la sociedad (9). Es posible señalar que esta visón se configura como integradora, englobante; porque asume el modernismo como un fenómeno general.

Más adelante, Schulman afirma que el hombre de los últimos años del siglo XIX era consciente de la necesidad de llevar a cabo cambios sustanciales tanto en lo social, científico y humanístico (16). Es decir, este hombre finisecular tenía la

certeza de una necesaria reelaboración y renovación de su mundo inmediato. Schulman propone, entonces, que el modernismo es un "arte dinámico de contradicciones internas" (21). Funda sus ideas al apuntar que la sensibilidad del hombre, inscrito en el modernismo, "es de protesta y fuga frente al vacío espiritual" (21). El artista se percibe alienado e incompatible en el área de la cultura burguesa. Este hecho hace posible que se produzca una crisis en el sujeto y "que el modernismo literario transparente una estética multifacética y contradictoria" (22). Schulman señala que en el modernismo literario se produce una coexistencia de diversas temporalidades y, por tanto, la también coexistencia de distintas estéticas entre las que destacan un tardío romanticismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo, impresionismo, expresionismo (23). Este hecho le permite a Schulman desistir de la idea de llevar a cabo un inventario de las características del modernismo. Lo que considera posible es enfatizar que la constante del modernismo es el rechazo a todo indicio de academicismo y la asidua necesidad de experimentación.

A partir de sus ideas, es posible apuntar que González Prada, Valdelomar y Eguren también percibieron la necesidad de renovar, experimentar, buscar, un nuevo lenguaje tanto en expresión como en contenido. El contexto en el cual se inscribieron sus versos demanda una revisión de lo anterior, una modernización. Sin embargo, es necesario subrayar que en el Perú la modernización en el plano literario se hallaba limitada y atada por el predominio de la tendencia hispanista, tal como lo analiza Cornejo Polar. Desde la lectura de Schulman, nuestros poetas en cuestión se encuentran acordes a la sensibilidad de cambio imperante en Hispanoamérica.

Si el modernismo representa un fenómeno complejo y de coexistencia de diversas tendencias que dificultó aprehender su concepción, el término "postmodernismo" representa también dificultades en su conceptualización. Herve Le Corre examina la génesis de dicho término. Encuentra, así, algunas opciones propuestas por Francisco Contreras y Max Daireaux que sin emplear el término en cuanto tal buscan dar forma a las manifestaciones que se dan en el interior del modernismo y como secuencia del mismo (28-29). Federico de Onís es el primero en emplear el término "postmodernismo", percibiéndose en su concepción un rechazo contra el modernismo y, a la vez, considerar lo "postmodernista" como una expresión que finaliza el modernismo (32). Le Corre observa que existen divergencias en concebir este término y procede a ejemplificar con las propuestas de los hermanos Henríquez Ureña (33-34), hecho que también confirma en los panoramas de Jean Franco, Guiseppe Bellini. Le Corre anota que en las maneras de mirar el "postmodernismo" existe la orientación que busca un conjunto de características a nivel lingüístico y poético que los diferencie de la práctica literaria anterior; así como también, la mirada que lo percibe como un momento residual (38-39).

Le Corre observa que a partir de la segunda mitad del siglo XX se producen nuevas lecturas sobre el fenómeno "postmodernista" que proponen, sin duda, la renovación del lenguaje poético sin la necesidad de trazar severas diferencias con el modernismo (39). Así, rescata las ideas de Roberto Fernández Retamar al observar que no se afirma nada novedoso al llamar a los poetas de ese momento "postmodernista" o "prevanguardista"; puesto que se los reduciría a una mera transición. Le Corre apunta que Retamar en su "Antipoesía y poesía

conversacional en Hispanoamérica" ya no procede a escribir "postmodernismo" sino "posmodernismo"; además, relaciona este término con el posromanticismo y posvanguardismo, hecho que le permite darle una sistematicidad al término. Señala Le Corre: "Los tres «pos» se encuentran en la dificultad de seguir a ricos movimientos poéticos (riqueza matizada, como se debe, al tratarse del romanticismo español) y se asemejan por pertenecer a la «vertiente del anti»" (41), que tiene por objetivo tomar distancia para elaborar un lenguaje propio.

El posmodernismo empieza a manifestarse en zonas culturales que de manera indirecta no habían resultado influenciados por el modernismo (106). Vale decir, que en el espacio de la provincia empezaría un proceso de diálogo cultural con la urbe moderna de dominio modernista. Este proceso de acceso cultural de los espacios periféricos o de provincia al movimiento de la gran urbe fue disímil en los países latinoamericanos. Los poetas de provincia hacen notar las dificultades que enfrentaron en sus momentos iniciales (108). Incluso algunos escritores nacidos en las capitales se encontraban alejados de sus respectivos centros culturales. Sin embargo, dicho alejamiento no resulta cancelatorio; puesto que la transmisión del material cultural no se encontraba totalmente ausente en las provincias. Es posible añadir que el progreso de las comunicaciones posibilitó en gran medida la difusión y diálogo cultural. El poeta puede, entonces, conocer y asimilar las nuevas propuestas estéticas difundidas desde la capital como aquellas provenientes de Europa. Un punto clave y determinante encuentra Le Corre en las revistas de la época. Para el caso peruano, *Colónida* (1916) significó la difusión del material cultural; en el contexto colombiano la revista *Voces (1917-1920)*.

Representó la difusión de novedades estéticas e incluso de las vanguardias europeas (111-112).

En el plano de las estrategias, el escritor posmodernista necesita posicionarse en la capital y para ello tiene que desplegar diversas estrategias textuales que le permitirán legitimarse, a saber: la elaboración de prólogos que intentarán explicar sus producciones escritas, así como también la formación de pequeños grupos o cenáculos de discusión sobre lo literario (114-115). Es posible notar que en el caso peruano un ejemplo radica en el grupo de escritores que se reunieron alrededor de *Colónida*. Le Corre señala que los escritores posmodernistas muestran tanto una movilidad social y textual (118). Esta última: "No lo hacen ajustándose servilmente a modelos prestigiados (precisamente por su centralidad) sino de manera conflictiva, desde su (relativa) marginalidad" (118). Es posible subrayar que asumen los códigos estéticos precedentes en los cuales hacer patente su posición periférica. Más adelante, Le Corre observa que el texto posmodernista incorpora elementos irónicos; así como también, un lenguaje cotidiano (125). Procede a ejemplificar con Baldomero Fernández Moreno y muestra en su producción la coexistencia de lo sagrado y lo mundano. Según Le Corre un "vaivén entre la sacralización y el prosaísmo" (126). Observa también que la figura del "yo" es puesta en contacto con la figura del receptor más inmediato o cotidiano. Además, observa la figura poética del caminante como recuperación de este proceso. Me permito señalar como un ejemplo el poema "Nocturno" de Valdelomar como un ejemplo para el caso peruano.

El lector del texto posmodernista, según Le Corre, se encuentra afincado en una realidad histórica, social, lingüística y cada vez menos elitista. La voz textual

interactúa con su habla cotidiana y sus prosaísmos. Entonces, se introducen otras voces en el texto posmodernista construyendo así su heterogeneidad lingüística y cultural. La reconfiguración del poeta y lector se manifiesta cuando el texto posmodernista: "juega pues con el sistema fático, envuelve simbólicamente al lector en la creación poética a partir del mundo "real" donde supuestamente su experiencia coincide con la del poeta" (128-129). Vale decir, que la figura del poeta y del lector comparten una realidad histórica, cotidiana, que hace posible la co-creación del texto.

Las ideas de Le Corre, sin duda, brindan un importante panorama del posmodernismo. Los rasgos que lo caracterizan permiten reafirmar la importancia de la producción lírica de Vadelomar. Nuestro poeta abre caminos y se inscribe en el área del posmodernismo; sin embargo, tal como lo desarrollaremos en el tercer capítulo, evidencia que la forma o recipiente de sus versos corresponden al código modernista.

Estos panoramas mostrados en este capítulo confirman el momento de tensión y conflictos que se producían en esos años producto de la necesidad de renovar y modernizar la literatura hispanoamericana, peruana y, específicamente, la producción lírica. González Prada, Abraham Valdelomar y José María Eguren se encuentran en un momento de reelaborar la práctica poética en nuestro país. Ellos mostrarán en sus poemas las innovaciones, contradicciones y crisis en su afán de modernizar la lírica peruana. Nuestros autores emprendieron esta modernización con diferentes matices y niveles; así lo mostrará la bibliografía crítica sobre ellos que examinaremos en cada capítulo que conforma este trabajo.

Tal como se remarcó en la introducción, esta modernización no se dio solo en el terreno de las isotopías; sino también en el recipiente rítmico y estrófico; de escasa bibliografía crítica sobre nuestros autores y que se hace necesario indagar. Con este panorama revisemos los siguientes capítulos.

CAPÍTULO SEGUNDO
MANUEL GONZÁLEZ PRADA Y SUS APROXIMACIONES TEÓRICAS SOBRE EL RITMO

En el capítulo anterior, se procedió a examinar de manera general las ideas que se desarrollaron sobre el modernismo y posmodernismo; así como también su presencia en el espacio peruano, específicamente en el momento en el cual se publican los textos de Manuel González Prada, Abraham Valdelomar y José María Eguren. Este capítulo aborda a nuestro primer autor, para ello se procede a realizar una revisión acerca del cómo leyó la crítica su producción lírica. Luego, revisaremos su concepción sobre el ritmo a partir de su texto titulado *Ortometría*. Finalmente, analizaremos tres poemas en los cuales veremos la relación entre el ritmo y el nivel semántico de los textos.

2.1 La crítica literaria y su lectura de la poesía de Manuel González Prada

Sobre Manuel González Prada, la crítica literaria ha escrito diversas reflexiones. Por ello, resulta pertinente centrarnos en su recorrido con el propósito de apuntar los lugares comunes y resaltar los aportes respecto de su producción lírica y, específicamente, del plano rítmico.

2.1.1 La crítica histórica biográfica

Este primer periodo tiene como fecha de fundación el año de 1905 con José de la Riva Agüero. Sin embargo, carece de una fecha de finalización pues muy entrados los años ochentas del siglo XX aún existen textos que perfectamente se inscriben en esta etapa como es el caso del libro de Wáshington Delgado *Historia de la literatura republicana.* Este primer periodo se caracteriza por:

- El interés por la figura de Manuel González Prada "hombre" (fundamentalmente la biografía) por encima del prosista ideólogo y más aún del lírico.
- La presentación panorámica de los hechos sociales y políticos que imperaban en la época vivida por nuestro autor.
- El predominio del enfoque positivista en el comentario o reseña de alguno de sus textos.

José de la Riva Agüero con su tesis *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) inaugura el ciclo de reflexiones sobre la literatura peruana, la figura de Manuel González Prada (en adelante MGP) no se encuentra libre de los

comentarios de Riva Agüero. En un principio, este autor traza un breve contexto histórico de la aparición lírica de MGP señalando una no muy exitosa aparición de sus poemas con la excepción de dos: “Al amor” y “A la naturaleza” (189). La aparición de *Minúsculas* en 1901 le permite a Riva Agüero señalar que dicho texto representa un conjunto de poemas agraciados y refinados cuya influencia proviene de Heine y Bécquer. El reconocimiento único que Riva Agüero le atribuye es el de adaptar formas expresivas extranjeras (rondeles, triolet, espencerinas, pantums, rispettos) a la lírica hispánica. Sin embargo, Riva Agüero se encontraba muy lejos de comprender en su totalidad la importancia de estos aportes y renovaciones expresivas para la lírica peruana. Llega incluso a calificar algunos de los poemas de MGP como meras “frivolidades” y los reduce a simples ejercicios o prácticas propias de un espíritu culto o gustos de la erudición. Estas apreciaciones le conducen a señalar que la importancia de MGP se encuentra fundamentalmente en sus discursos, especialmente, en *Pájinas libres*.

Fiel a su hipótesis, Riva Agüero afirma que en MGP no existe un pensamiento y reflexión originales (192), debido, principalmente, a nuestra situación de pueblo imitativo de la literatura española. Riva Agüero le niega a MGP una autonomía de pensamiento que críticos posteriores le otorgarán con el tiempo, a los cuales haremos referencia en su debido momento. Con Riva Agüero se abre la discusión, en las primeras décadas del siglo XX, con relación a si la importancia de nuestro autor radica en su prosa o en sus versos.

Ventura García Calderón en su libro que lleva por título *Del romanticismo al modernismo* (1910) va en contra de lo expuesto en la tesis de Riva Agüero señalando que el poemario *Minúsculas* es un texto que llega a ser comparable con

la *Vita nuova* de Dante; pone de relieve el acierto de renovar la lírica no sólo peruana, sino también hispanoamericana con la introducción de formas estróficas extranjeras. Sin embargo, García Calderón más que realizar un análisis de los textos se encarga de alabar la personalidad de MGP; se percibe la palabra del admirador, pero no del exégeta. El interés de Ventura García Calderón, en dicho texto, se concentra en su producción ensayística. Señala la fuerza de su personalidad y su rechazo en adscribirse a la institucionalidad, en este caso la RAE (396). Ventura García Calderón construye un espacio histórico y, sobre todo, biográfico de MGP donde la simpatía y admiración que evidencia mostrarle impide y limita una apreciación objetiva acerca de lo que representa la totalidad de la obra del intelectual peruano.

Rufino Blanco Fombona en su libro titulado *Crítica de la obra de González Prada* (1915) antes de abordar el estudio del escritor peruano realiza un relato y contextualización histórica del Perú desde la época del virreinato hasta su aparición en la sociedad peruana; busca evaluar las condiciones que caracterizaban al Perú de aquella época y qué sucesos originaron el pensamiento de nuestro autor. Menciona una historia y literatura peruanas influenciadas por el poder oligárquico, la educación clerical y un espíritu social marcadamente conservador. Se dedica a escribir dieciocho páginas que no persiguen otra finalidad que analizar la figura del MGP “hombre”.

Al iniciar sus comentarios sobre el MGP lírico se observa el mismo lugar común que considera que la calidad e importancia literaria se encuentran en sus textos en prosa y no en su poesía; señala, asimismo, que lo único que conecta su prosa con su poesía es su interés de renovación u originalidad (60). Es decir, para

Blanco sus experimentos vinculados con sus tratamientos estróficos y métricos responden simplemente a su “fobia del lugar común” (61) reduciendo, por tanto, el verdadero papel de dichos experimentos.

Blanco Fombona afirma que nuestro autor exagera el empleo e introducción de las formas expresivas estróficas como el rondel, triolet, balatas, pantum, rispettos, espencerinas a los que considera términos anticuados y raros. Blanco Fombona repite a su manera lo que planteó Riva Agüero en su tesis sobre la importancia de MGP prosista y no poeta, se observa cómo relaciona, desde una perspectiva positivista, al hombre con el medio, lo que quizá influya en su juicio y valoración mayor de los discursos de MGP que de su quehacer lírico; así como también, la relevancia que da a la personalidad de MGP antes que un acercamiento realmente crítico a sus textos.

José Carlos Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) señala que González Prada constituye el nudo por el cual se transita del “periodo colonial” hacia el “cosmopolita”; debido a que MGP cimentó las bases de una literatura peruana que se libera de la influencia española (255). Afirma Mariátegui que nuestro autor es el punto de partida para la apertura hacia otras literaturas de lengua no castellana. Asimismo, sobre su poesía indica que es la clara muestra de la influencia y contacto con aquellas literaturas. Llama la atención observar cómo en Mariátegui existe, de manera implícita, un interés o apego mayor por el González Prada prosista; al cual empieza a discutirle la ausencia total de un plan político orgánico. Mariátegui ve en MGP a un hombre que denuncia, azuza, y que no propone soluciones. Si existe un aporte digno de resaltar en MGP, según Mariátegui, es solamente su actitud (257 y ss.), la cual es

reconocida por la juventud de aquella época. Se aprecia, entonces, cómo la figura del Manuel González Prada "hombre" resalta e incluso opaca una comprensión cabal sobre su obra escrita. Para Mariátegui, nuestro autor en sus discursos, ensayos demuestra sus cualidades y calidades literarias antes que políticas (258). Lo que le permite señalar que para el crecimiento y desarrollo peruanos no son de utilidad los "literatos", sino, principalmente, los políticos (259). En una opinión más radical, Mariátegui concibe que la filiación literaria de MGP resulta un obstáculo para una revisión total de los problemas que afectan al Perú. La lectura que realiza Mariátegui, desde la mirada marxista, al tratar a MGP limita y reduce su comprensión sobre este autor; así como también su consideración de que la literatura se configura como exclusiva de un sector privilegiado le permite postular la no funcionalidad de aquélla para el desarrollo peruano. En el proyecto que diseña Mariátegui en *Siete ensayos*, la figura de MGP cobra relevancia únicamente al ser la puerta para el ingreso de otros códigos culturales que servirán de expansión y desarrollo para la literatura, mas no en lo político.

Luis Alberto Sánchez es quien más se ha encargado de difundir los textos de Manuel González Prada. Interesa revisar para nuestro propósito su libro *Literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú* (1972, t.3). Sánchez presenta el contexto político que enmarcó su aparición y relata una escueta biografía que ha sido ampliada en su libro *Don Manuel*. Es importante, también, anotar que Sánchez realiza un pequeño balance de la cuestión acerca de MGP; pero las citas que reproduce se refieren más a la persona de González Prada que a un comentario de sus textos. La óptica positivista de Sánchez hace

que coloque de relieve al “hombre”, la historia llevada al exceso en los detalles y anécdotas.

Sánchez señala que *Exóticas* constituye un libro de alcance mayor en cuanto a las novedades estróficas y métricas que ofrece equiparándola con *Prosas Profanas* de Rubén Darío (3: 1022). La escritura lírica de nuestro autor, según Sánchez, es en “forma parnasiana” señalando la gran diferencia que existe en el léxico empleado por MGP y sus antecesores: la utilización de un conjunto de palabras provenientes de la ciencia especialmente de la química (3: 1022). Asimismo, Sánchez enfatiza el rechazo de MGP referente en llevar a la práctica formas estróficas tradicionales; un ejemplo de ello, señala Sánchez, es el tratamiento que nuestro autor da al verso eneasílabo en cuanto a los tiempos marcados, ya que éste los ubica en la quinta y décima sílaba métrica. Esta razón es, según Sánchez, un motivo para calificar a González Prada como “un precursor del modernismo” (3: 1022). Sánchez va más allá y se atreve a señalar que: “nadie había intentado tan seguramente como él, no sólo en el Perú, sino en América, la poesía simbolista (“Los caballos blancos”, de *“Exóticas”* [*sic.*]), hasta que él inauguró estrofas a la manera de Mallarmé” (3: 1026). Aquí, Sánchez otorga a MGP una importancia medular que no solamente se limita al espacio peruano.

Como se puede apreciar, es con Luis Alberto Sánchez que empieza la revalorización y el papel medular de los versos de MGP en el desarrollo de la literatura peruana; puede señalarse, sin ser arriesgado, que Sánchez abre la puerta para la reflexión sobre la poesía de nuestro autor; pero una reflexión que se instala en verlo como influencia o precursor para futuros escritores, no sustentado

en un análisis riguroso de sus textos líricos. Luis Alberto Sánchez plantea que desde una mirada superficial se ha situado a MGP como un ferviente admirador de la cultura francesa. Es decir, Sánchez plantea que tal supuesto de fuerte enlace entre nuestro autor y Francia no es muy consistente. Pues encuentra en nuestro autor lazos de influencia mayores con la tradición del Siglo de Oro español representado por Quevedo, Gracián y Luis de Granda (3: 1027)[3]. Muchas de las observaciones hechas por Luis Alberto Sánchez han sido retomadas por críticos posteriores, pero desafortunadamente con el mismo marco historiográfico y positivista empleado por Sánchez[4].

Para Augusto Tamayo Vargas en *Literatura peruana* (1992, t.2) Manuel González Prada representa un cambio en la poesía hispanoamericana al relacionarlo con el Modernismo. El Modernismo para Tamayo Vargas no es una escuela sino un movimiento que crítica el pasado, es por ello que, según él, nuestro autor no representaría la imagen de precursor de dicho movimiento, sino parte integrante del mismo.

Tamayo Vargas afirma en este texto que la reacción de MGP contra el Romanticismo responde a su adhesión a la corriente parnasiana debido al interés de nuestro autor por la forma y la relación que se logra tejer entre ciencia y arte.

[3] Esta idea es recogida años más adelante por Américo Ferrari con una óptica de análisis totalmente distinta.

[4] El libro de Bruno Podestá *El pensamiento político de Manuel González Prada* (1975), si bien es una buena recopilación de los principales textos de González Prada donde se puede leer su planteamiento ideológico; la introducción que realiza este autor es principalmente una exposición biográfica de González Prada cuya fuente principal es el *Don Manuel* de Luis Alberto Sánchez.
Un texto particular es el de Carlos Miro-Quesada Laos *Autopsia de los partidos políticos* (1961) donde se puede observar en sus comentarios una fuerte influencia de Mariátegui. Miro-Quesada Laos se centra en la persona que fue González Prada y no en sus textos. Juzga su personalidad como la que llevó al fracaso a su partido "La Unión Nacional" (199).

Es casi inexistente encontrar en el libro de Tamayo comentarios sobre las características de su poesía e interpretación de sus poemas.

Un autor que recoge un lugar común de la crítica de la obra de González Prada es César Toro Montalvo, a saber: la importancia mayor de su prosa que de sus versos. Explica en su *Historia de la literatura peruana. Realismo y Naturalismo* (1995, t.6) que esta situación se debe, principalmente, a la mayor recepción e interés que despertaron la vitalidad de sus discursos. A diferencia de Tamayo vargas, señala que MGP se inscribe como precursor del Modernismo. Concede a *Minúsculas* una valía muy importante porque considera que es la piedra angular en la cual se funda la moderna literatura peruana (6: 189). Pero señala que su mayor aporte a la lírica peruana se encuentra en el poemario *Exóticas*. Plantea además que el poema "Los cuervos" está escrito a la manera del estilo impresionista y sobre el poema "Ritmo soñado" señala que nos encontramos ante un González Prada que se distancia del Modernismo y se puede presentir a un escritor de la vanguardia de estirpe surrealista. Consideramos exagerados los comentarios de Toro Montalvo, pues en cuanto a "Los cuervos" existen rasgos que lo emparientan con la estética simbolista, como lo sugirió en su momento Estuardo Núñez (1932) y posteriormente Américo Ferrari (2003, 26-48). En cuanto a "Ritmo soñado" el poema se inscribe sin dificultades, creemos, dentro de la poesía simbolista.

Toro Montalvo se refiere de manera escueta a nuestro objeto de estudio: la *Ortometría*. Apunta este autor detalles de la forma y el cómo fue escrito este libro, la razón por la cual no se pudo publicar entre otras informaciones que se inscriben en el detalle. La opinión que le merece es el de ser un libro que a pesar de

inscribirse en el Modernismo constituye un texto pionero sobre la reflexión métrica contemporánea en Hispanoamérica (6: 250).

Wáshington Delgado en su libro *Historia de la literatura republicana* (1984) considera a González Prada como uno de los fundadores de la literatura peruana al lado de Ricardo Palma y José Santos Chocano. Delgado escribe que MGP destaca principalmente como ensayista (71), pues esta producción ha hecho pasar a un plano secundario sus escritos en verso. Afirma que a partir de los ensayos de MGP la literatura ocupa el lugar de crítica contra la sociedad existente. Delgado centra su atención en el MGP ensayista pues le interesa explicar la lógica de sus textos en prosa con la situación social de la época. Es por ello que remarca la importancia para MGP del papel del indio como una "clase social" y no un mero personaje cargado de exotismo. El breve comentario que realiza Wáshington Delgado sobre el MGP lírico es acerca de su adhesión a la escuela parnasiana, sus muestras de originalidad basadas en el uso de formas métricas nuevas y su gran influencia en autores capitales de la lírica peruana como José María Eguren y César Vallejo (79)[5].

Antonio Cornejo Polar en *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989) señala que si Manuel González Prada es configurado como un antecedente del Modernismo hispanoamericano, en el caso peruano la realidad difiere porque en un principio su obra se hallaba aislada al no existir condiciones culturales,

[5] Asimismo W. Delgado escribe que no se ha estudiado mucho la relación existente entre Manuel González Prada y José María Eguren. Anotamos aquí que el primer abordaje sobre este tema lo realizó Estuardo Núñez en su tesis *La poesía de Eguren* que data de 1932 donde compara "Los reyes rojos" de Eguren y "Los cuervos" de González Prada. Creemos que no sólo se tejen relaciones intertextuales en estos dos poemas sino también en otros como en "Casa vetusta" de Eguren y "La casa misteriosa" de González Prada como lo intentamos demostrar en el quinto capítulo de este trabajo.

sociales que le sirvieran de base. Cornejo Polar sostiene que en MGP existe a lo largo de su obra un "programa internacionalizador y modernizante" (96).

Cornejo Polar parece sugerir que a nivel estilístico, la prosa de MGP no lleva a cabo el desarrollo del "programa internacionalizador modernizante". En cambio, en el plano ideológico o de contenido se observa, sin lugar a dudas, la ejecución de tal programa manifestada en la ruptura con la tradición hispánica. Es en la poesía donde se observa, siguiendo a Cornejo Polar, un desarrollo mayor de dicho programa, pues:

> Se lanza a la aventura prosódica de desespañolizar los sistemas de versificación y las estructuras estróficas, experimentando formas inglesas, alemanas o italianas y ensayando construcciones nuevas como los "polirritmos sin rima" o los "ritmos continuos y proporcionales" (96).

Remarcando la importancia de tal desarrollo en los poemarios *Minúsculas* y *Exóticas*. Señala en una nota a pie de página la existencia de la *Ortometría* como el texto que condensa su concepción sobre la métrica.

Es fundamental para nuestro propósito rescatar la sugerente idea de Antonio Cornejo Polar con relación a la existencia de un "programa internacionalizador modernizante" en la obra de MGP que busque inscribir a la literatura peruana dentro de la modernidad. Asimismo, resulta medular que el mayor desarrollo de dicho programa se realice en su producción lírica, particularmente en sus exploraciones estróficas y métricas. Esta idea permitirá plantear en el último capítulo que dicho programa también se extiende a otros dos autores como Abraham Valdelomar y José María Eguren. Así como también, nos

servirá de entrada a la revisión de la concepción rítmica de nuestros tres escritores en sus respectivos capítulos.

2.1.2 La crítica panorámica

Esta etapa se caracteriza principalmente por un mayor interés por dar a conocer la importancia de los poemas escritos por González Prada, pero de una manera general, panorámica: se centra en presentar o elaborar introducciones a sus textos líricos. Entre las fuentes consultadas tenemos a: José Jiménez Borja en su artículo “La Poesía de Manuel González Prada” (1948, 5-20) señala que la lírica de nuestro autor trasciende las limitaciones de su época para inaugurar la nueva poesía contemporánea. Asimismo, señala que su poesía es la síntesis de un conjunto de temas relacionados con la manera de representar el mundo, naturaleza y vida, así como también la expresión de su credo racional y científico (5).

Resulta importante remarcar que Jiménez Borja analiza de manera escueta algunos versos de MGP principalmente los del texto *Trozos de vida*, poemario al cual califica de “síntesis geométrica” debido a que se constituye, según Jiménez Borja, en el centro donde convergen lo mejor de su lírica y de su ideología (8). Realiza, también, una revisión del poemario *Baladas peruanas* que según su opinión es el primer libro que abre para la poesía peruana el tópico “vernáculo” (15). Una falencia en su análisis es centrarse en el contenido de los poemas revisados y quedarse muchas veces en el comentario y no propiamente en la exploración microtextual que involucre el plano de la *res* y *verba*. Sin embargo, es

una clara muestra de un creciente interés hacia los textos de González Prada; situación que muestra el progresivo alejamiento de la imagen del "hombre".

Un aporte significativo de Jiménez Borja es enfatizar en el dominio teórico del verso de MGP. Para ello señala como claros ejemplos de tal sapiencia el ensayo "El verso de nueve sílabas" y las "Notas" de *Exóticas*. Muestra la importancia que cumple el papel del ritmo en la composición teórica del verso en MGP, pero el profesor Jiménez Borja no analiza el ritmo en los poemas de nuestro autor sino que se limita a citar versos donde éste se refiere al ritmo (17). Asimismo, dedica varias líneas para presentar las formas estróficas utilizadas por el escritor peruano entre ellas los rondeles, espencerinas, balatas, pantum, entre otras. Limitándose a un escueto comentario de cada una de ellas. Considero como un descuido del profesor Jiménez Borja el no profundizar con mayor agudeza en las "Notas" a *Exóticas* y obviar las "Notas" a *Minúsculas*. Estas revisiones obligadas en su intento por mostrar la importancia del ritmo en su poesía le hubiera permitido comprender la dimensión de la reflexión emprendida por MGP.

Concha Meléndez empieza su artículo "González Prada: signo actual" (1958, 157-172) con una síntesis biográfica de la vida de MGP cuya fuente principal es el *Don Manuel* de Luis Alberto Sánchez. Su objetivo es presentar a MGP fuera del espacio peruano, es por ello la naturaleza introductoria de dicho artículo. Meléndez rescata de *Minúsculas* las formas estróficas empleadas por nuestro autor ajenas a la lengua castellana. Por esta razón ubica a MGP dentro del código estético parnasiano. Señala al "triolet" como la forma expresiva mejor cultivada y trabajada por el ensayista peruano y afirma que en *Exóticas* existen muestras de poesía simbolista y toma como ejemplo para sustentar su afirmación

el poema “Los caballos blancos” sobre el cual dedica un comentario más que un análisis. Cabe resaltar que comenta a modo de reseña o resumen sus poemarios y algunos de sus textos en prosa. Quizá lo rescatable de su artículo es la magnitud que cobró MGP en Latinoamérica[6] y la mirada simbolista en los “Los caballos blancos”[7].

Robert Mead en un importante artículo titulado “Panorama poético de Manuel González Prada” (1959, 60-74) señala que si bien la crítica otorga mayor importancia a su prosa no se debe a la baja calidad de sus versos, sino a la poca difusión de los mismos y a la ausencia de una evaluación total de los libros de poesía de nuestro autor. Para ello realiza breves anotaciones respecto de los nueve volúmenes aparecidos hasta ese entonces[8].

Mead es uno de los primeros que empieza a explicar y revisar el concepto de poesía en MGP, señalando la capital importancia que cumple el ritmo en sus poemas y, además, como el elemento que traza la diferencia con la prosa. Pero la importancia del estudio de Robert Mead radica en la breve revisión que realiza sobre la “teoría de la versificación” propuesta por MGP, para ello rastrea lo escrito por este en el libro *Nuevas páginas libres*. Valiéndose de Carlos García Prada, Robert Mead señala, de manera implícita, que ni los preceptistas españoles ni el erudito venezolano Andrés Bello estudiaban el ritmo y sus propiedades como sí lo intentó hacer el poeta peruano (67).

---

[6] Tema que desarrollará con mayor profundidad Ricardo Melgar Bao en su artículo “América Latina en el pensamiento de Manuel González Prada” en *Manuel González Prada: escritor de dos mundos* (2006, 157-197).

[7] Idea que es desarrollada en profundidad por Américo Ferrari (2003).

[8] *Baladas peruanas, Minúsculas, Grafitos, Baladas, Adoración, Presbiterianas, Exóticas, Libertarias, Trozos de vida*. El orden es el que aparece en el artículo citado.

Presenta en forma resumida el contenido de las “Notas” que se encuentran en *Exóticas* donde remarca la sentencia de MGP cuando escribe que en español no existen condiciones para tener una métrica sino una rítmica. Explica las diversas combinaciones que para MGP puede adoptar el ritmo en el verso, asimismo parece aludir que existe en la teoría del poeta peruano el rigor positivista en el tratamiento que hace del verso: “dado el aspecto matemático de su teoría, es obvio que en cada verso existe la posibilidad ilimitada de combinaciones variadas y, en las estrofas o en el poema, de armonías simples o complejas” (68).

Mead concluye su artículo refiriéndose escuetamente a las formas estróficas que practicó MGP como el rondel, espencerina, rispetto, balata, etc. Sobre el “polirritmo sin rima” llega a calificarlo como la creación más original y poseedora de una gran variedad rítmica[9].

2.1.3 Actuales estudios sobre su poesía

Este periodo se caracteriza por el afán de estudiar microtextualmente y desde diversos enfoques la poesía de nuestro autor. Este periodo ha enriquecido y ha ubicado a la poesía de Manuel González Prada como una de las fundadoras de la lírica peruana moderna.

Gonzalo Espino en la investigación que realizó en su libro *Imágenes de la inclusión andina* (1999) aborda un breve, pero importante análisis respecto del

[9] En su tesis de bachiller Godofredo Guaylupo Laos [*González Prada enseñanza del tema en la Educación Secundaria*, monografía que presentó para optar el grado de Bachiller en Educación: Especialidad Castellano y Literatura en la UNMSM, 1966] presenta un apretado resumen de la vida de González Prada influenciado por el *Don Manuel* de Sánchez. Señala más adelante que nuestro autor pasa de ser un romántico a un defensor de la forma al adherirse al parnasianismo. Reitera, como casi la mayoría de críticos, el haber introducido a la poesía peruana formas estróficas provenientes de otras lenguas. Así como también el cuasi epíteto de “precursor del Modernismo”. Ofrece breves comentarios sobre los textos de poesía y prosa que no alcanzan relevancia alguna.

poemario *Baladas peruanas*. Espino revela cómo es la configuración del indio en dicho texto. Según Espino, González Prada logra un equilibrio entre la forma y el contenido en este texto, es decir, existe una importancia de ambos niveles que permiten asir la dimensión del elemento indígena en dicho poemario. Asimismo califica a este libro con el adjetivo de "poesía indigenista", debido, principalmente, a que no busca representar un espacio armónico, pacífico; por el contrario se observa un claro interés de conocer la naturaleza tensional de la sociedad, así como también "el mundo mítico que explica los saberes y orígenes de las cosas" (97). Una prueba de ello es que Espino logra reconocer un conjunto de elementos propios de la cosmogonía andina insertos en sus poemas. Desde nuevas perspectivas de análisis, como en este caso desde la visión del mundo andino, se le otorga una mayor dimensión a la importancia de *Baladas peruanas* y no queda reducido a lo mero "vernacular" como en su momento lo señaló Jiménez Borja. Espino logra construir y demostrar de manera implícita una coherencia entre los discurso/ensayos de MGP y su poesía, exactamente en las *Baladas peruanas*, con el afán de entender e insertar el elemento indígena dentro del espacio peruano.

Américo Ferrari (2003, 26-48) escribió un artículo de vital relevancia pues constituye un balance de la importancia de la poesía de González Prada. Ferrari logra demostrar el problemático planteamiento de considerar a MGP como un precursor del Modernismo. Para ello Ferrari observa las diferencias existentes entre *Minúsculas* y *Exóticas*. La primera es una muestra de aclimatación de las formas expresivas de estirpe francesa e italiana. La segunda es una renovación métrica-rítmica. Escribe Ferrari: "así que si González Prada se acerca al modernismo por sus innovaciones formales, este acercamiento se produce

visiblemente en la época en que los modernistas trabajaban en lo mismo" (27). Ferrari, siguiendo a Sánchez, afirma que en MGP existe una conexión con el conceptismo de Quevedo. Detecta en *Minúsculas* y *Exóticas* una disociación entre la forma, a todas luces renovadora en la poesía castellana, y el contenido que aún continúa con los tradicionales estilos del Siglo de Oro español (27). Lo anacrónico en MGP radicaría en la continuidad de este tipo de prácticas poéticas. Asimismo, Ferrari señala que la poesía de nuestro autor está rodeada de dos características que no corresponden con la lírica moderna: "enunciativa y declarativa" (29).

Ferrari pasa a indagar otros poemas de MGP y observa que éstos poseen una enorme diferencia frente a los demás. Poemas como "Visita nocturna", el rondel "No sé la dicha que persigo" de *Minúsculas* y "Acorde", "En país extraño" y "Los cuervos" –principalmente éste último-, en *Exóticas* son, para el crítico peruano, textos donde el poeta peruano no se convertiría solamente en el ya reiterado por otros estudiosos precursor del Modernismo; sino que incluso llega a sobrepasarlo instalándose dentro de los lineamientos simbolistas (33). Las *Baladas peruanas* y *Trozos de vida* se convierten en textos que sustentan originalidad en la poesía peruana al abandonar la grandilocuencia y adjetivación sobrecargada. Para Ferrari la influencia de MGP en generaciones posteriores se deben a dos factores:

- La búsqueda de nuevas formas expresivas.
- Su personalidad singular.

Ferrari abre nuevas posibilidades para la aproximación a un análisis de mayor rigurosidad de la poesía de MGP. Amplía la tradición cultural que influyó en

los poemas de nuestro autor y que expanden el radio de investigación respecto de su poesía [10].

Ricardo Silva-Santisteban (2006, 233-241) señala el poco interés prestado por la crítica a la poesía de González Prada relacionado con "los movimientos poéticos que lo circundaban al momento de su escritura" (233), también hace notar la inexistencia de estudios que se centren en los trabajos métricos, estróficos de nuestro autor.

Silva-Santisteban realiza un análisis donde demuestra la lectura hecha por MGP sobre Paul Verlaine, a través de una comparación de los poemas "Coloquio sentimental" y "Resurrección" de Verlaine y nuestro autor respectivamente. Silva-Santisteban señala cómo el poema de MGP logra "traducir" el texto de Verlaine, pero no solamente respecto del idioma sino de la propia concepción estética: González Prada logra transformar el simbolismo de "Coloquio sentimental" a los moldes parnasianos en "Resurrección".

Lo propuesto por el estudioso peruano posee una importancia medular pues posibilita ver cómo conviven en la poesía de MGP un conjunto de poéticas en constante tensión. Por un lado, la poética conceptista hasta, inclusive, la simbolista, planteada por Américo Ferrari y cuyos primeros comentarios se

[10] Thomas Ward autor del libro *La anarquía inmanentista de Manuel González Prada* [New York. Ed. Peter Land. 1998] estudia cómo se va produciendo en el erudito peruano el desencanto por el positivismo comtiano para concretizarse en un "anarquía inmanentista", es decir, en una libertad absoluta sin la Iglesia y sin el Estado. "Anarquía inmanetista" que rescata aquellos derechos que son connaturales al hombre desde el propio nacimiento. Emparienta la idea de "anarquismo" existente en González Prada con los rasgos de un "cristianismo primogénito" (158) para llegar a tales resultados revisa los discurso de nuestro autor principalmente en *Anarquía, Nuevas páginas libres, Propaganda y ataque* y sus libros de poesía como *Trozos de vida, Exóticas, Grafitos, Presbiterianas*. Cabe anotar que en lo que respecta a la investigación considero sus observaciones acerca del desencantamiento de González Prada por el positivismo. En cuanto al análisis de los versos, Ward se queda en una óptica contenidista, reconociendo que uno de sus objetivos primarios no es analizarla en su totalidad.

encuentran en Concha Meléndez; y por el otro, también, la poética parnasiana tal como lo desarrolla en forma comparativa Silva-Santisteban. Antes de él y por las fuentes a las cuales hemos tenido acceso se menciona la veta parnasiana, pero quedaba fundado en el simple comentario y no, como sí lo hace Silva-Santisteban, en un análisis y confrontación de los versos.

El primer estudio realizado sobre la *Ortometría* fue elaborado por Camilo Fernández Cozman titulado “Manuel González Prada y la conciencia crítica del poeta moderno” (2005,13-21). Empieza con un breve recuento de la lectura de la crítica literaria sobre la poesía de MGP para pasar a presentar en forma sintética los contenidos de la *Ortometría*. Fernández Cozman subraya la importancia capital que tuvo el acento en su concepción del verso, así como también el pedido de MGP de tratar al verso castellano con autonomía y no en función del estudio del verso en otras lenguas para, finalmente, como plantilla plasmarla a nuestro verso. Asimismo, realiza un análisis del rondel “Desde el instante de nacer, soñamos” de *Minúscula*s. El aporte de Fernández Cozman consiste en revelar la coherencia que existe entre el poeta y el teórico del verso; revelar, también, la profunda preocupación de nuestro autor por lograr el manejo y dominio del molde donde iba a depositar sus versos. Señala Camilo Fernández que “antes de González Prada no había en el Perú una conciencia crítica de la necesidad de estudiar las formas estróficas como paso previo al acto mismo de hacer poesía” (20).

En otro artículo Camilo Fernández (2006, 227-232) observa que las indagaciones de González Prada acerca de la naturaleza del verso castellano puede ser comparable a la emprendida por René Ghil y Jean Moréas en Francia, al buscar en el ritmo el factor constitutivo del verso. Es posible extrapolar de las

ideas de Fernández Cozman que en las reflexiones de nuestro autor existe un modelo que proyecta el interés de pensar en el ritmo y sobre el ritmo en otros poetas peruanos; por ejemplo: Abraham Valdelomar y José María Eguren. Hecho que intentaremos demostrar en los siguientes capítulos.

Cerramos, entonces, nuestra descripción de la lectura que desarrolló la crítica sobre la lírica de González Prada. A continuación, observemos la comprensión y explicación sobre el ritmo elaborada por el poeta de *Minúsculas.*

2.2 La concepción del ritmo en la *Ortometría* de González Prada

Lejos de intentar elaborar una poética o definición esencial sobre el ritmo (Mignolo 31 y ss.), nuestro autor quiere elaborar una teoría del ritmo. Este hecho permite comprender el aparato teórico que busca construir a partir de sus definiciones trazadas a lo largo de la *Ortometría* y cuya síntesis es posible encontrar en sus "Notas" a sus poemarios *Minúsculas* (5: 223-224) y *Exóticas* (5: 348-353). En la *Ortometría,* se hallará la definición del ritmo, su diversidad de combinaciones, ejemplificaciones que ayudaran a descartar las inoperativas, intentos de mostrar la duración de las sílabas a partir de variables, la discusión entorno del problema de la cantidad silábica. Es decir, es un texto que quiere explanar la noción del ritmo. González Prada piensa sobre el ritmo y su papel en el verso; pero también fuera del verso, en otros términos, ve en el verso la posibilidad de construir una tradición lírica propia. Pasemos a examinar la complejidad del ritmo en la *Ortometría*.

2.2.1 Definiciones previas en la *Ortometría*

Antes de realizar un primer abordaje del libro se convierte en suma necesidad realizar una breve exposición de los conceptos y/o definiciones terminológicos que se encuentran desperdigados en sus páginas. Esto posibilitará referirme, en las páginas que siguen, a dichos términos sin incurrir en su repetitiva definición. Así, es preciso empezar indicando que el ritmo es para nuestro autor "la proporción de los tiempos marcado por el acento" (5: 42). El acento es concebido como aquello que vitaliza o vivifica a una determinada palabra. Es un elemento inherente a ésta y más precisamente: "El acento parece algo como un golpe de la voz en determinada sílaba de una palabra" (5: 28). Podemos observar cómo el acento de intensidad le permite a nuestro autor operar en la construcción del verso español. A partir de dicho acento empieza a diseñar un conjunto de esquemas que reciben su nombre en función de su distribución, combinación y variación en el espacio del verso y para ello necesita de una unidad en la cual materializar el acento y la sucesión del ritmo. Esto lo encuentra en el elemento rítmico, el cual consiste en la unión de una(s) sílaba(s) inacentuada(s) reunida(s) alrededor de una acentuada. El peruano plantea, así, la existencia de cuatro tipos de ritmo:

a) Ritmos perfectos.- recibe este nombre cuando el elemento rítmico se repite dos o más veces en el verso. González Prada señala su matriz esquemática como sigue: oó/oó/oó ; óo/óo/óo. Nos encontramos en el primer esquema con un ritmo perfecto ascendente debido a la presencia del tiempo marcado al final del elemento rítmico; y en el segundo, ritmo perfecto descendente con tiempo marcado en la primera sílaba del elemento rítmico (5: 44 y 350).

b) Ritmos proporcionales.- son aquellos que toman como base el ritmo perfecto. Está conformado por un mínimo de seis sílabas para que en función de ellas se suprima un determinado elemento rítmico del verso. Se señala como medida de la proporción la razón de 1 a 2 o viceversa. Es decir, el ritmo perfecto óo/óo/óo tiene su proporcional en la forma óooo/óo. Donde para este ejemplo se procedió a suprimir el segundo elemento rítmico que en conjunción con el primero conforman un nuevo elemento rítmico, pero esta vez de cuatro sílabas (5: 68 y 351).

c) Ritmos mixtos.- el requisito fundamental para construir un ritmo mixto es contar con un mínimo de diez sílabas métricas. MGP señala que “el *ritmo mixto* se realiza cuando series de tres sílabas siguen o preceden a series de dos o proporcionales” (5: 75 y 351). Es decir, en un verso podemos encontrar dos o más elementos rítmicos binarios con dos o más elementos rítmicos ternarios o estos últimos acompañados de elementos rítmicos binarios con sus respectivos proporcionales. Esquemáticamente una de las posibilidades del ritmo mixto es: oó/ooóo/ooó/ooó/o. Donde este verso está conformado por un elemento rítmico binario con su respectivo proporcional acompañado de dos elementos rítmicos ternarios.

d) Ritmo con disonancia.- citamos al escritor peruano en su integridad:

> El ritmo con disonancia tiene lugar cuando una serie de [binarios] (*sic.*) dos sílabas o proporcionales empieza o acaba con un [ternario] (*sic.*) elemento de tres; o cuando una serie de tres sílabas empieza o acaba con un [binarios] (*sic.*) elemento de dos. El oído prefiere naturalmente las disonancias iniciales a las finales; empezar con [un verso] (*sic.*) una disonancia es menos desagradable que terminarle con ella (5: 83).

Su esquema respectivo es como sigue: oó/ooó/ooó/o y también ooó/ooó/oó/o; donde el peruano afirma que el primer esquema es más aceptado por los receptores que el segundo, pues este último crea una expectativa trunca.

Melodía y armonía rítmicas.- sobre estos dos términos existen pocos indicios en la *Ortometría* que dificultan ensayar una adecuada definición, a pesar de que los emplea en pocas ocasiones; es por ello que en una nota al pie de página, Alfredo González Prada define ambos términos –y en él me baso para este caso–, en el modo que sigue:

> A falta de tecnicismos precisos inexistentes en el vocabulario de nuestra Métrica recurrimos a los términos de *melodía* y *armonía* como los adecuados para expresar nuestro pensamiento. No debe atribuírseles, sin embargo, el contenido estricto que poseen en la terminología musical. Si la *melodía* se define en Música como "una sucesión de sonidos que poseen estructura rítmica", puede concebirse un verso como la melodía verbal producida por la sucesión de elementos tónicos, rítmicamente estructurados. Por lo que toca a la *armonía*, se caracteriza en Música por la simultaneidad en la emisión de sonidos acordes, en tanto que, en Métrica, sólo cabe admitirse la armonía en un poema como la resultante de la bien concertada *sucesión* de sus elementos melódicos (5: 167).

Isocronía.- es la tendencia de percibir las sílabas de la lengua española como iguales en duración (5: 37 y ss.).

Cantidad.- González Prada no se detiene en definir específicamente este concepto. No obstante, se puede desprender que para nuestro autor la "cantidad" es la extensión o el consumo temporal que se invierte al momento de pronunciar vocablos (5: 21).

Versificación cuantitativa y versificación acentuativa.- la primera tiene como fundamento principal la distinción entre sílabas largas y breves. MGP no habla de

función fonológica; pero sí conoce que en el sistema prosódico latino las sílabas largas y breves constituían unidades semánticas diferenciadas. La versificación acentuativa, que es la base de la reflexión teórica de nuestro autor, tiene como elemento medular el “acento léxico” y su distribución en el espacio del verso. A diferencia del sistema prosódico latino, el acento en el sistema prosódico español desempeña función fonológica al marcar diferencias semánticas entre las palabras. Para MGP el acento es el componente que sobresale en el verso, el que fija los límites entre los elementos rítmicos y el productor de la percepción del movimiento en el verso. Estas funciones hacen de él el principio o fundamento sobre el cual debe establecerse una rítmica y no una métrica, pues para nuestro autor en la lengua española se “pesan las sílabas y no se miden” (5: 349).

2.2.2 La autonomía de la lengua española

Existe un objetivo que subyace en las páginas de la *Ortometría*, a saber: el reconocimiento de la independencia, autonomía del sistema prosódico español. Si bien su origen se ubica en las lenguas romances o neolatinas, para MGP esta vinculación no impide considerarla como un sistema que posee reglas de estructuración propias y, por tanto, el análisis de su versificación no debe realizarse desde la mirada de la versificación latina. Sin embargo, el reconocimiento de dicha autonomía no le impide aceptar la presencia de rasgos que señalan su vínculo con la lengua latina como, por ejemplo, en lo referente a la noción de “cantidad”. González Prada considera que dicha noción se encuentra en todas las lenguas y que su papel en la lengua latina jugaba un rol “cuasi”

determinante manifestadas en la convivencia de las sílabas largas y breves; y la proporcionalidad tejida entre ambas (dos sílabas breves equivalían a una sílaba larga). Asimismo, rescataba la presencia de “sílabas indiferentes”: aquéllas que en función de su ubicación se convertían en largas y breves. Es por esta razón el empleo, por mi parte, de la palabra “cuasi”, pues lo que busca el peruano no es disminuir la importancia de las sílabas largas y breves en el latín; sino mostrar su relativa funcionalidad en el sistema prosódico latino. Esta relatividad de la cantidad en el latín le permite contrastarla con el “acento” y sobre este afirma que su presencia en las sílabas de las lenguas neolatinas y específicamente en el español es connatural a ellas.

Nuestro autor asume la tarea de rastrear la presencia del acento incluso en el mundo grecolatino, cuyas pruebas las encuentra en el hexámetro y pentámetro. El cumplimiento de tal tarea posibilita fundamentar las diferencias de organización de los sistemas prosódicos latino y español; así como también, en forma tácita, mostrar la autonomía de ambas lenguas y de sus respectivos sistemas de versificación.

González Prada empieza a trabajar la *Ortometría* desde la perspectiva de la métrica comparada, la cual le ha permitido mostrar las diferencias entre los sistemas prosódicos antes mencionados. Asimismo, busca elaborar la genealogía del elemento estructurador del verso castellano que cree encontrarlo en el acento. MGP resulta enfático al mostrar que en la Roma imperial convivían dos tipos de versificación: la acentuativa y la cuantitativa. Sobre la primera afirma, de manera categórica, que su existencia data de “tiempos inmemoriales” (5: 23). Y que la segunda es una versificación impuesta, tomada como molde de la lengua griega.

La versificación cuantitativa no es producto natural de la lengua latina, sino una apropiación o "importación exótica o refinamiento de poetas helenizados" (5: 23). La introducción de las sílabas largas y breves al sistema prosódico latino y, en especial, a su versificación creó nuevas condiciones entre sus poetas; pues la utilización de la cantidad silábica era considerada erudita y aceptada como lo oficial. Mientras tanto la versificación acentuativa ocupa los terrenos de lo popular y de lo no oficial. MGP observa este proceso y señala la existencia de una pugna (tensión) entre ambos sistemas: se hace visible el ya clásico conflicto entre lo oficial y lo no oficial, lo culto y lo popular. Asimismo, se observa cómo lo culto u oficial está conformado por lo exótico o lo importado (la cantidad silábica de origen griego) frente a lo popular o no oficial que es parte integrante de la lengua (el acento connatural de la misma).

Sin embargo, MGP va más allá y extiende esta comparación al ámbito español: confronta esta pugna entre lo culto/oficial – popular/no oficial referido al caso de la introducción de nuevas versificaciones como el endecasílabo indicando que: "Así como en la literatura española los endecasílabos de Boscán i Garcilaso, a pesar de los cuatro siglos transcurridos, no han logrado popularizarse: las octavas reales, los tercetos, las liras, no existen para las multitudes, que siguen cantando en seguidillas, redondillas y soledades" (5: 23)[11].

Se hace explícita la existencia en un mismo espacio de la tensión entre dos sistemas de versificación opuestos regidos uno por la oficialidad y el otro por lo

[11] Una cita muy similar la podemos encontrar en su artículo "El verso de nueve sílabas" (5: 167-168).

popular. El peruano toma partido por el sistema que se encuentra ubicado en lo popular.

El hiato existente entre lo culto y lo popular adquiere mayor fuerza cuando en la lectura de versos latinos éstos sólo eran accesibles a los que manejaban las reglas de estructuración de dichos versos. Es decir, el placer estético estaba reservado para una minoría, una élite. En consecuencia, el plebeyo romano estaba imposibilitado de acceder a la lectura de sus poetas. Esta fractura entre lo popular y lo culto le permite a nuestro autor contraejemplificar con los casos de las lenguas romances y particularmente en el español:

> En los idiomas neolatinos no sucede así, no perdura esa especie de divorcio completo entre el oído de los hombres cultos i el de los ignorantes. Un español, un portugués o un italiano, sin poseer gran instrucción ni saber nada de música, nota fácilmente la melodía del ritmo […]. Un hombre de pueblo no será capaz de componer un cuarteto endecasílabo pero no dejará de sentir la armonía (5: 23-24).

El ritmo de acento se configura, entonces, como el homogenizador de la percepción del verso entre hombres “cultos” e “ignorantes”; gracias al ritmo de acento se coloca a estos hombres en un plano de horizontalidad e igualdad en el deleite estético que produce la lectura de sus poetas. Sin embargo, es posible desprender el reconocimiento de dos planos en los cuales opera el ritmo de acento: la creación/producción (plano objetivo) y la percepción/recepción (plano subjetivo). El primero se encuentra reservado para una minoría que posee destreza o el manejo de la técnica para la construcción del verso español. El segundo se encuentra abierto para todos los hombres, en general no requiere de

habilidad o de conocimientos previos; es un hecho natural al hombre que percibe la estructuración versificada de su sistema prosódico. Desde esta lectura, MGP logra intuir la complejidad del fenómeno del verso en general: su naturaleza objetivo-subjetiva[12].

2.2.3 Bases para fundar una Rítmica

Líneas arriba se ha señalado que para nuestro autor la métrica es propia de los sistemas de versificación cuyas lenguas se fundan en la existencia de sílabas largas y breves o precisamente en la cantidad silábica. En el caso de la lengua española el peruano muestra la inoperatividad de dicha cantidad silábica y busca en el acento de intensidad la piedra angular para fundar la rítmica del verso español. Estudiemos cuáles son las estrategias y planteamientos empleados por González Prada para la consecución de sus propósitos.

2.2.3.1 El problema de la cantidad

Los intentos que buscaban aplicar a las lenguas modernas el sistema de versificación latina presentaban un conjunto de problemas que incluso llegaban a deformar el análisis y el estudio de los versos nacionales[13]. La versificación cuantitativa basaba su ritmo en la distribución/alternación de sílabas largas y breves. A partir de esta idea varios versólogos se empeñaron en construir tratados

[12] En la actualidad una exposición detallada sobre este tema se encuentra en Oldrich Belic. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo* (2000, 42-55).

[13] Para una información completa acerca de una versificación cuantitativa véase Oldrich Belic (2000, 272- 285).

de métrica en función de sílabas largas y breves. España tampoco fue ajena a tal situación y tiene en la persona de Sinibaldo de Mas[14], al difusor de una teoría cuantitativa para el verso castellano.

Para el autor de *Minúsculas* liberarse del problema de la cantidad le demanda varias páginas e intensa reflexión donde brota su formación científico-positivista al tratar este tema. En primer lugar, y como se señaló líneas arriba, MGP concibe la cantidad silábica como propia o característica de todas las lenguas. Sin embargo, tal característica no es determinante en el sistema prosódico español. Es decir, no desempeña función fonológica alguna, no constituye diferenciación semántica. El escritor peruano reconoce la existencia de sílabas largas y breves en español, pero como cantidad silábica y sin, reafirmo, función fonológica. Asimismo, saca a relucir la influencia de Sinibaldo de Mas al considerar que en español también existen sílabas brevísimas, breves, largas y más largas. MGP para sostener esta posición recurre a la "ley de acentos finales" a la que él llama "lei de la equivalencia de los finales agudos, llanos i esdrújulos" (5: 25-26). En su intento por validar y sustentar sus planteamientos muestra su rigor positivista que le permite acceder a un grado de abstracción y densidad teórica:

> Insistiendo en la equivalencia de los finales i tentando alguna explicación, agregaremos unas cuantas líneas. Si articulamos una sílaba con una elevación representada por *x*, la onda sonora dará el número *n* de vibraciones por segundo; pero si aumentamos o disminuimos la elevación, la onda sonora producirá mayor o menor número de vibraciones en el mismo tiempo, es decir, se hará más o menos aguda sin hacerse más larga (5: 27-28).

[14] Véase en el capítulo anterior 2.2.1.

En esta cita donde no solo se revela su rigor científico positivista al utilizar constantes, variables y, sobre todo, por la búsqueda de dar respuesta/solución a los temas a los que se enfrenta; sino también el inferir que si bien la cantidad silábica existe, ésta es absorbida por un elemento que estructura la palabra, frase o verso español: tal elevación representada por *x* no es otro hecho que el acento, pues coloca en un plano secundario la cantidad silábica. González Prada parece decirnos que si bien la cantidad es una propiedad de todas las lenguas no por esta razón debe establecerse una versificación que la tome como base. El acento léxico es una realidad dinámica y brinda una singularidad especial al castellano: se convierte en su elemento privativo y caracterizador del sistema prosódico español (5: 29). Para nuestro autor, liberarse de la tradicional esencialidad de la cantidad no consiste en negar su existencia, sino en comprender el verdadero papel que cumple en la versificación específicamente la española. Cuando González Prada procede a revisar la cantidad silábica en el español, observa que se encuentra en tierras donde la imprecisión y error son muy probables. Imprecisión y error son características que no puede permitirse un investigador imbuido en el credo positivista. Es por ello que al ensayar los posibles valores cuantitativos en la sílaba “trans” no duda en señalar la indeterminación de tal experimento:

Trans = 1 + x + x` +x`` + x``` (5: 26-27).

Donde el valor “1” corresponde a la cantidad que se invierte al articular la vocal *a* ; *x*, corresponde a la cantidad indeterminada de *r* ; *x`* a la cantidad indeterminada de *t* . X``, a la cantidad indeterminada de *n* . X```, a la cantidad de *s*

(5: 26-27). Todos estos valores indeterminados no le son útiles al teórico peruano y señala: “Pero en nuestra lengua la cantidad silábica es indeterminada, vaga, insuficiente para servir de base a un sistema de metrificación, el acento es una cosa determinada, precisa, suficiente para fundar una rítmica” (5: 38).

2.2.3.2 Acento léxico: constructor del verso español

Frente a la indeterminación de la cantidad silábica, el teórico peruano observa la necesidad de operar con la isocronía de la sílaba española. Esto le permite abordar el estudio del acento léxico, base de su sistema de versificación. La isocronía de la sílaba en español presenta en el verso una sucesión de tiempos iguales, los cuales necesitan de la distribución del acento para la formación del ritmo. Es, entonces, la ubicación del acento como generador del ritmo el problema base de la *Ortometría*. Idea que ha sido compartida por la tradición versificadora española en la actualidad (Belic 333). Asimismo, desde la fonología de la palabra, nivel en el cual se concentra nuestro autor, el ritmo versal encuentra su generación en el acento; pero de manera implícita presta atención al otro nivel de construcción del verso: la fonología oracional. Niveles que en la reflexión de Oldrich Belic mantienen una relación de interdependencia con un predominio de la fonología oracional. Belic señala que: “Es de suponer, pues, que el ritmo del verso español se fundará en la fonología oracional, pero la fonología de la palabra no dejará de participar en su estructuración. Probablemente será una síntesis (o, tal vez, varias síntesis, según el tipo de verso) de las dos” (138).

La fonología oracional trabaja con tres elementos: la entonación, la pausa y el acento oracional. Así en palabras de González Prada: “Lo que forma l` armonía

(*sic.*) de un verso es, [depende] (*sic.*) a más del acento, la variedad en el corte, la introducción de vocablos con distintas dimensiones i tonos diversos" (5: 56).

Se observa, entonces, que en la construcción del verso no sólo es necesario el acento sino también la entonación ("tonos diversos") las pausas ("variedad en el corte"). Afirmo que nuestro autor es consciente de la complejidad y cohesión interna del verso.

Sin embargo, existe un aspecto problemático respecto del acento, no en cuanto a su papel en el verso, sino en su diferenciación con otros elementos como el tono y la *intensidad*. El teórico peruano señala que no debe confundirse el acento con el tono, opinión aceptada actualmente, pero también se refiere a que no debe confundirse el acento con la *intensidad*. En la actualidad el diccionario de autoridades define el acento como: "Relieve que en la pronunciación se da a una sílaba de la palabra, distinguiéndola de las demás por una mayor intensidad. […]. Elemento constitutivo del verso, mediante el cual se marca el ritmo destacando una sílaba sobre las inmediatas." (DRAE 2001). También suele ser definido como: "La mayor intensidad con que se pronuncia ciertas sílabas. […] Mus. Aumento de intensidad de ciertos sonidos para marcar el compás." (Visor 1997). En su momento Tomás Navarro (1928) señalaba acento como sinónimo de intensidad y escribía: "Es el mayor o menor grado de fuerza espiratoria con que se pronuncia un sonido. En lenguaje gramatical, a la intensidad con que se destaca la sílaba de otras, […]" (36).

Como hemos visto, se concibe acento como equivalente a la intensidad. Entonces, a qué se refiere González Prada cuando habla de diferenciar el acento de la intensidad. En las líneas que van escritas nos hemos referido en reiteradas

oportunidades al acento. Es por ello que paso a examinar a qué llama nuestro autor *intensidad*. Al respecto señala:

> Al afirmar que el "acento consiste en la mayor intensidad del sonido" se confunde cosas muy distintas. Si la intensidad i el acento equivalieran [fueran] (*sic.*) a lo mismo, no existirían separados i siempre que aumentáramos o disminuyéramos la primera alteraríamos el segundo.
> Pero no sucede así: cuando repetimos muchas veces un monosílabo, evitando que se agrupe en series de dos o de tres, entonces podemos pronunciarle con mayor o menor intensidad, sin subir ni bajar la voz. Hasta en el canto una voz intensa no significa una voz alta, ni una voz alta equivale a una intensa (5: 40-41).

Nuestro autor se ha referido en varias oportunidades a la "música" para ejemplificar sus reflexiones[15]. Partiendo de esta idea y confrontándola con la palabra "acento" y su acepción para la música podemos llegar a desprender que la concepción que creía ver González Prada en su época sobre el acento estaba influenciada por la esfera musical. Es por ello que considera como error tener el acento como equivalente a intensidad, pues ésta pertenecería al campo musical. Nuestro autor no puede concebir que exista una dependencia del universo de la lengua, y de su sistema de versificación, hacia el universo musical, pues, como se

[15] Reproducimos a continuación un ejemplo:

> los elementos rítmicos o pies griegos y latinos pueden también llamarse compases. El verso:
> /Rósa na/ cída en orien/táles/cámpos
> Tendría un compás de tres tiempos -/*Rosa ná* (*sic.*); uno de cuatro -/*cída en orien*; i dos tiempos cada uno -/*táles*/*cámpos*. /*Cámpos*/ i /*tales*/ (*sic.*) serían, pues a /*cída en orien*/, como dos semicorcheas a una corchea o dos semifusas a una fusa (5: 51).

Observemos que en ningún momento González Prada dice "son" sino un "serían". Es decir, se trata de una analogía.

ha señalado líneas arriba, la considera autónoma. Por tanto, se estaría tratando de conceptos muy diferentes. Es por ello que considera un grave error confundirlos. Ambos desempeñan funciones diferentes en sus respectivos contextos.

2.2.4 El ritmo en la *Ortometría*

Una vez delimitado el rol de la cantidad silábica en el sistema prosódico español, así como también la importancia del acento como la base de su ritmo; el teórico peruano dedica gran parte de su reflexión al estudio del ritmo, el cual define como: “la proporción de los tiempos marcado por el acento” (5: 42).

Pero el ritmo no sólo consiste en el simple movimiento de los acentos que se efectúa en el espacio del verso, sino que su modo de realización se da en las “unidades rítmicas”, que nuestro autor encuentra en las sílabas (5: 42). Y define a la sílaba como la conjunción de vocal(es) y consonante(s). Asimismo, realiza una implícita jerarquización entre ambos elementos resaltando la superioridad de la vocal, pues la considera “el alma de la sílaba, el *substratum*, más vital a medida de su mayor acentuación” (5: 43). Mientras que a las consonantes las llama “ruidos” por la dificultad que se produce al articularlas. González Prada señala que “si en *hoi* suprimimos la *o* queda la *i*; si la *i* queda la *ho*. Si en buei suprimimos la *u*, queda *bei*, si la *e*, queda *bui*, si la *u* i la *e*, queda *bi*. Por el contrario, si en el monosílabo *trans* queremos representar la supresión de la vocal *a*, obtenemos *trns*, aglomeración de letras que no podemos pronunciar” (5: 42-43). No sólo se observa que la superioridad de la vocal radica en su facultad de recibir el tiempo marcado, sino también por su capacidad de formar nuevos sonidos al unirse con consonantes y a otras vocales.

La sílaba se convierte en uno de los elementos más importantes del ritmo pues es en ella donde el acento golpea y dinamiza su movimiento. La lectura que realiza González Prada en la cual diferencia los sonidos (vocales) y ruidos (consonantes) no debe reducirse a una concepción estrictamente formal. Es decir, su unión no debe verse como una mera forma o un simple receptáculo carente de sustancia semántica. Si esto no fuera así el escritor peruano no consideraría, como sí lo hace, una importancia medular al significado de las sílabas, y de las palabras, o como él llama: "la introducción de vocablos con distintas dimensiones" (5: 56). La sílaba es un sonido con significado que unido con el acento conforman los elementos para la construcción del ritmo versal. No nos encontramos ante una concepción del verso como simple forma, sino un compuesto de forma y contenido.

Sin embargo, MGP considera que no es suficiente tener sílabas y acentos para crear ritmo, también se hace necesario la "distribución" de éstos: una silaba acentuada (tiempo marcado) acompañada de sílabas átonas (tiempos no marcados) agrupados en sucesiones del mismo número de unidades rítmicas. En la *Ortometría* se ejemplifica:

a) oó/oó/oó/oó/oó/oó/oó/oó/oó
b) óo/óo/óo/óo/óo/óo/óo/óo/óo
c) ooó/ooó/ooó/ooó/ooó/ooó
d) óoo/óoo/óoo/óoo/óoo/óoo
e) oooó/oooó/oooó/oooó/oooó
f) óooo/óooo/óooo/óooo/óooo (5: 44-45).

Donde a) y b) son ritmos binarios ascendente y descendente por la ubicación del acento respectivamente; c) y d), ritmos ternarios ascendentes y

descendentes respectivamente; y, finalmente, e) y f), ritmos cuaternarios ascendentes y descendentes respectivamente. Por el orden de la sucesión, reciben el nombre de ritmos perfectos.

El teórico peruano revela también en esta muestra su formación positivista al dedicarse al estudio del ritmo pues busca experimentar y ensayar los lugares en los cuales pueden ir colocados los acentos léxicos. Busca descubrir varios grupos de modelos de verso en función del número de sílabas y a la ubicación del acento (ritmo ascendente y descendente) descartando unos y afirmando que otros son adecuados. Analiza el lugar en que los tiempos marcados cumplirían una efectiva funcionalidad para evitar caer en el caos, desorden de los mismos. Para lograr su objetivo nuestro autor se mueve en dos niveles: esquemático/teórico y versos concretos. Propone sus esquemas y los confronta con versos reales. Teoría y práctica se conjugan en la *Ortometría* para dar validez o legitimar sus planteamientos.

Con ello no toma una actitud preceptiva, pues no busca en ningún momento imponer un determinado modelo de verso. Por el contrario, su pretensión de argumentación y justificación empleando el ensayo o experimentación de sus modelos ubican a la *Ortometría* en el nivel de un texto explicativo-explanativo sobre la complejidad del verso español. Todo el rigor de su influencia positivista cobra forma en este texto.

El estudio del “ritmo perfecto” le permite proponer un total de veintitrés modelos (catorce de ritmos binario, cuatro ternarios, tres cuaternarios y dos quinarios). De todos ellos descarta dos: el correspondiente al modelo para versos de quince sílabas de ritmo ternario ooó/ooó/ooó/ooó/ooó ; pues debido a la “ley de

acentos finales" debe añadírsele una sílaba más, porque su última sílaba es un tiempo marcado. Y el modelo para versos de diez sílabas de ritmo quinario ooooó/ooooó, al igual que el anterior se le suma una sílaba más al verso. Los versos que ensaya para comprobar la validez de sus modelos poseen el carácter de ejemplos. Uno de sus objetivos es descubrir y ensayar la ubicación de los acentos y sus posibilidades de ejecución en el verso. Asimismo, observa que el ritmo perfecto lleva consigo el defecto de caer en la monotonía o percepción mecánica del ritmo, es por ello que busca otros ritmos como los "proporcionales", "mixtos" y "con disonancia"; los cuales dinamizan el ritmo y su percepción con una alta intensidad estética:

> El ritmo perfecto de dos sílabas es [arrastrado] *(sic.)* pesado y encierra el pensamiento en molde mui estrecho, impidiendo el uso de voces que exceden de tres sílabas i limitando a los finales al empleo del esdrújulo; el ritmo de tres adolece de monotonía; i el ritmo de cuatro peca de flojedad y de languidez. Una larga composición en cualquiera de los tres ritmos perfectos cansaría al lector (al margen) *(sic.)*: Puede la paradoja de que el ritmo perfecto por exceso de ritmo [sobre todo carece de variedad] *(sic.)* carecería de variedad. Esta se logra en los versos con los **Ritmos proporcionales**, con los **Ritmos mixtos**, con los **semirritmos** i hasta con los **disonantes**[16].

El escritor peruano encuentra en la experimentación de los ritmos "proporcionales", "mixtos" y "con disonancia" la flexibilidad que todo verso posee;

[16] Respecto de esta cita, la hemos tomado de la edición hecha por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. MGP. *Ortometría*. (1977, 38). En la edición de Petroperú (5: 68). El motivo para el cambio de edición para esta cita radica en que al referirse a *Ritmos proporcionales* y *Ritmos mixtos* figuran con inicial mayúscula en la edición de San Marcos y en minúscula en la edición de Petroperú. Optamos por la edición de San Marcos por su trabajo directo con el manuscrito que en este caso el empleo de mayúsculas y minúsculas cumplen una función diferenciadora y de jerarquía entre estas nociones. No se ha podido acceder al manuscrito debido a que aún no se encuentra disponible la "Sala de colecciones Luis Alberto Sánchez, archivo Manuel González Prada", en la nueva sede de la Biblioteca Nacional. Se hace necesario elaborar una edición criticada y comentada de la *Ortometría*.

liberándolo, de este modo, de la rigidez y del peligro de asumir el ritmo del verso como un movimiento puramente mecánico.

2.3 El ritmo en tres poemas de González Prada

González Prada pensó, analizó e intentó comprender el verso en nuestra lengua a partir del acento de intensidad. En este subcapítulo final, se procederá a analizar tres de sus poemas con el propósito de examinar las relaciones entre el ritmo –el acento de intensidad– y el plano semántico de los mismos. Los poemas a tratar son el triolet "Para verme con los muertos", el poema "Los cuervos" y "Canción de la india". A partir de ellos, se observará también los giros del ritmo que conlleva los cambios en el sentido del poema.

2.3.1 "Para verme con los muertos"

Es el verso inicial del último triolet publicado en *Minúsculas*. Este poema escrito en versos octosílabos, posee una riqueza rítmica que se conecta con la dimensión semántica del poema. Transcribo el poema:

> Triolet
>
> Para verme con los muertos,
> Ya no voy al camposanto.
> Busco plazas, no desierto,
> Para verme con los muertos.
> ¡Corazones hay tan yertos!
> ¡Almas hay que hieden tanto!
> Para verme con los muertos,
> Ya no voy al camposanto (5: 217).

Presentamos un cuadro estadístico:

Cuadro Nº 1
Cantidad porcentual por cada sílaba métrica del triolet "Para verme con los muertos"*

Sílabas del verso	I	II	III	IV	V	VI	VII	VII
Número de acentos	2	2	7	0	2	0	8	0
Porcentaje de acentos	25	25	87.5	0	25	0	100	0

* Se ha procedido a contabilizar solamente los tiempos marcados (acentos) por cada sílaba métrica. Inmediatamente se ha calculado el número porcentual siguiendo la siguiente fórmula: número de acentos de determinada sílaba multiplicado por el factor 100 y dividido entre el número mayor de tiempos marcados que presente una de las sílabas.

El cuadro general del poema es como sigue:

Cuadro Nº 1.1
Distribución de los grupos rítmico semánticos y de las cimas prosódicas*

Nº de Verso	Grupos Rítmico semánticos	Cimas prosódicas Sílaba del tiempo marcado							
I	xx́x/xx́x				3			7	
II	x́/x́/xxx́x		2	3				7	
III	x́x/x́x/x́/x́x	1		3		5		7	
IV	xx́x/xx́x			3				7	
V	xx́x/xx́x			3				7	
VI	x́x/xx́x/x́x	1				5		7	
VII	xx́x/xx́x			3				7	
VIII	x́/x́/xxx́x		2	3				7	

* Se presenta la repartición, distribución de los grupos rítmico semánticos de cada verso del poema. Asimismo, se acompaña con la disposición de los tiempos marcados que golpean en determinadas sílabas métricas.

A partir de los cuadros Nº 1, y Nº 1.1 se determina que la constante métrica se manifiesta en los tiempos marcados de las sílabas tres (87,5%) y siete (100%). Asimismo, la medida silábica se realiza en versos octosílabos. La tendencia métrica se manifiesta en las sílabas uno, dos y cinco (25%). Los grupos rítmico semánticos tienen como estructura dominante la forma xx́x ("Para verme", "con los muertos", "hay tan yertos", "hay que hieden"). El grupo rítmico semántico ́xx aparece cuatro veces en el poema. Y en menor medida los siguiente grupos con sus respectivas frecuencias de aparición: ́x: 3, x́x: 2, xxx́x: 2, x́xx: 1. Resulta importante anotar que la uniformidad sólo ocurre, por contradictorio que parezca, en la tendencia métrica. Los tiempos marcados de las sílabas uno, dos y cinco no coinciden, todos, en un mismo espacio del verso. Estos tiempos marcados se distribuyen de manera estratégica con las cimas prosódicas del poema. Especialmente, obsérvese los versos segundo y octavo en los cuales coinciden las sílabas dos (tendencia) y tres (constante) ambas con tiempos marcados[17].

Con estos primeros datos de naturaleza abstracta, empezaré a descifrar las relaciones entre el ritmo y el significado en este triolet. Es conveniente dividir el poema en dos segmentos de cuatro versos cada uno. El título para el primer segmento se denomina "la presencia de la muerte en todos los lugares". Para el segundo segmento es "el dominio de la muerte sobre la interioridad humana".

[17] Para Rafael de Balbín el encuentro de dos tiempos marcados es considerado cacofónico. Este autor llamaba a uno de ellos "antirrítmico". Desde la perspectiva de la rítmica semántica tal encuentro produce tensión y enriquece la dimensión semántica del poema. Para una información general véase la introducción.

En el primer segmento se observan todas las variantes de los grupos rítmico semánticos. El primer verso se estructura con el grupo rítmico semántico dominante xx́x/xx́x el cual tiene por función construir el impulso métrico. La simetría que posee este verso como generador de la estructura que se siente previsible (impulso métrico) sufre un giro brusco en la percepción, pues la secuencia inicial:

xx́x/ xx́x (para verme con los muertos)

Se confronta con la violencia de la negación y de la concurrencia de dos tiempos marcados en el segundo verso:

xx́/ x́/ xxx́x (ya no voy al camposanto)

En el primer verso, se revela a nivel semántico una determinada situación: la entrevista entre el locutor personaje y los “muertos”. Es decir, una interacción y participación entre ambos –idea que sugiere el pronombre “verme”. Es por ello la frecuencia doble del grupo rítmico semántico xx́x; pues se busca establecer tanto a nivel rítmico como significativo la igualdad de condiciones entre el sujeto vivo y los “muertos”. Sin embargo, el escenario habitual para sus encuentros es negado. Pasamos, a nivel rítmico, al choque de dos tiempos marcados que en la dimensión semántica se constituye en la negación “ya nó/ vóy” : xx́/x́ ; en el cambio de dirección, en la marcha hacia un otro lugar. Es decir, la pugna, tensión entre estos tiempos marcados revelan una confrontación a nivel del significado: la lucha entre

el “voy” y el cambio de orientación semántica que le produce el “no”. El grupo rítmico semántico final “xxxx́x : al camposanto” del segundo verso se configura como el destino frustrado, el lugar rechazado, lejano; este rechazo se manifiesta a nivel rítmico en la demora de la ejecución del tiempo marcado luego de tres tiempos no marcados.

En estos dos versos, la armonía o simetría inicial del verso primero se altera con el “caos” que produce el segundo, pero que a nivel significativo revela el cambio en el orden establecido respecto del lugar de encuentro entre vivos y muertos. El nuevo espacio para tal encuentro es opuesto al tradicional (camposanto) es por ello que el ritmo también cambia.

En el verso tercero los tiempos marcados golpean en la primera sílaba de los grupos rítmico semánticos. Este hecho, en la dimensión semántica del poema, implica el nuevo lugar del encuentro entre los “vivos” y los “muertos”:

x́x/ x́x/ x́/ xx́x (busco plazas, no desiertos)

El encuentro se traslada al espacio público (a las plazas), a un lugar cotidiano y poblado por los “vivos”; sin embargo, este espacio se ve invadido por los “muertos”. Ahora, éstos también ocupan los lugares de los vivos. Ya no sólo están en su lugar habitual (camposantos), sino que es posible encontrarlos en los lugares donde se celebra la vida (la plaza). En este verso los dos primeros grupos rítmico semánticos obedecen a la misma estructura x́x (búsco, plázas) que construye un movimiento inicial. En el devenir de este verso el movimiento inicial se percibe alterado por la presencia de los dos grupos siguientes que tienen por

estructura x́ (nó), xx́x (desiértos). Nuevamente, la negación articula una orientación opuesta. Es decir, el encuentro con los “muertos” no se realiza en el espacio de lo abiótico, de lo inerte; por el contrario, se realiza en el centro de la ciudad, en el *macrocorazón* de la sociedad: la plaza.

El cuarto verso que cierra este segmento repite tanto a nivel rítmico como a nivel del contenido el verso primero. Se busca rescatar el impulso métrico inicial fracturado por la variada presencia de los grupos rítmico semánticos en los versos segundo y tercero. Es así que en el primer segmento subyace una estructura rítmica circular:

I	xxx́x/xxx́x	impulso métrico	Para verme con los muertos
II	xx́/x́/xxxx́x	momentos de	
III	x́x/x́x/x́/xx́x	expectativa frustrada	
IV	xxx́x/xxx́x	impulso métrico	Para verme con los muertos

Los versos segundo y tercero en su variedad rítmica tensionan, confrontan y actualizan la información en este segmento. Finalmente, tanto el verso primero y cuarto revelan una acción pasiva, como es el mirar, contemplar, verse, es decir, una acción que no requiere mayor movimiento corporal. En el plano rítmico, estos dos versos poseen tiempos marcados definidos, estables, fijos (silabas tres y siete), así como también grupos rítmico semánticos iguales que generan una percepción de reposo, o movimiento reposado, pausado. Existe en ambos versos tanto en ritmo y contenido una misma correlación. Asimismo, en los versos segundo y tercero impera el movimiento dinámico, la agitación no sólo representada en el “voy”, “no voy”, “buscar”; sino también a nivel rítmico en la

cercanía y distancia que cobra la disposición de los tiempos marcados. Se observa, entonces, el estrecho vínculo entre el ritmo y la dimensión semántica del poema.

El segundo segmento se inicia con los siguientes versos (quinto y sexto):

x x x́ x / x x x́ x (¡corazones hay tan yertos!)
x́ x / x x x́ x /x́ x (¡almas hay que hieden tanto!)

Se observa que el quinto verso recoge el impulso métrico registrado en los versos primero y cuarto. La secuencia del cuarto (primer segmento) y quinto versos con iguales grupos rítmico semánticos renuevan y refuerzan la percepción del impulso métrico. El cual se ve alterado en el sexto verso por la presencia de un grupo rítmico semántico diferente al que conforma el impulso métrico. En este impulso métrico, el primer tiempo marcado se realiza en la sílaba tres; en el verso sexto, en la sílaba uno. Es decir, el verso sexto se abre con un tiempo marcado, el cual permite cambiar el significado. Retomemos el verso quinto. En este verso, en tanto impulso métrico, los tiempos marcados poseen una disposición definida: en sílabas tres y siete. A nivel de la dimensión semántica “corazones” (xxx́x), “hay tan yertos” (xxx́x); se muestra cómo el órgano que simboliza a la vida se encuentra sin movimiento, dominado por la rigidez. En consecuencia, la disposición definida de los tiempos marcados permite percibir la rígida estabilidad del movimiento que se trata de enunciar en este verso. La rígida estabilidad del ritmo y el no movimiento del corazón entran en tensión con el mencionado verso sexto. Pues el hecho de que su primer tiempo marcado golpee en la sílaba uno, inicia la marcha del ritmo

en otra dirección y sentido. Es decir, en la dimensión semántica se abandona el hecho del percibir por medio de la vista muertos, corazones, lo externo; para profundizar en lo interno y sentir la intensidad olfativa no de un cuerpo sino del “alma”. El olor, específicamente, el hedor no es rígido, estable; por el contrario es volátil, gaseoso. Es por ello que el ritmo de este verso es distinto al del impulso métrico.

Los versos séptimo y octavo –finales del segundo segmento y, por tanto, del poema–; son respectivamente el primer y segundo versos. Pasamos del sentir olfativo del verso sexto a la percepción visual y al recobro del impulso métrico en el séptimo verso construyendo, así, un paralelismo entre este verso y el quinto lo que permite pensar, en un primer momento, en la realización de un segundo paralelismo entre el sexto y octavo versos:

V	xx́x/xx́x	¡Corazones hay tan yertos!
VI	x́x/xx́x/x́x	¡Almas hay que hieden tanto!
VII	xx́x/xx́x	Para verme con los muertos
VIII	x́/x́/xxx́x	Ya no voy al camposanto

Sin embargo, como se aprecia, el paralelismo entre estos versos es trunco, lo que a nivel semántico es relevante: el sexto verso denota el sentir olfativo y el octavo verso es una acción de movimiento, de manera implícita, visual.

Locutores del poema.- en este poema existe la presencia de un locutor representado, el cual percibe, siente y ejecuta acciones que lo desplazan de un espacio a otro. Asimismo, este locutor representado se convierte en el cuerpo capaz de afectarse tanto visual como olfativamente. Nuestro locutor representado es identificable gracias al pronombre enclítico “verme” y los verbos en primera

persona “voy” y “busco”. Sin embargo, el locutor representado no se dirige a otro destinatario que no sea él mismo. Nos encontramos, entonces, con un alocutario no representado. La enunciación que dirige el locutor representado es hacia sí mismo, es refleja.

Visión de mundo.- en este triolet se rompe un ordenamiento cultural. Es decir, el espacio del camposanto deja de ser el único lugar de hábitat para los muertos. Ahora, las plazas, el corazón de la ciudad, el espacio donde se celebra la vida se convierte en el espacio de los muertos. La plaza en tanto sinécdoque de la ciudad se configura como el espacio de la muerte. Subyace la convivencia entre los que se hallan vivos y los muertos. Asimismo, en el triolet se asiste a la decadencia de la ciudad. Este poema sugiere la imagen de una sociedad inmersa en la podredumbre, enferma y, de manera implícita, absorbida por la muerte.

2.3.2 Entre la calma de la naturaleza y la violencia de sus seres: lectura de “Los cuervos”

El poemario *Exóticas* presenta un texto titulado “Los cuervos”, el cual es considerado uno de los poemas más importantes de Manuel González Prada por alejarse de las influencias que convierten en anacrónicas a su poesía, como en su momento lo señaló Américo Ferrari (26-48), también es uno de los poemas que ha recibido muchos comentarios de parte de la historiografía y crítica literarias, pero sólo eso: simples comentarios y no un análisis profundo y exhaustivo. Si se pretende rastrear un balance del mismo, este tiene que iniciarse con el crítico peruano Estuardo Núñez (1932), en su tesis doctoral. Sin embargo, el abordaje que realiza es con el objetivo de compararlo con “Los reyes rojos” de José María

Eguren. He escogido “Los cuervos” para mostrar cómo el poema que se aleja más del común de su poesía es a la vez el más cercano a su concepción rítmica. Leamos el poema:

Bajo dosel de gualda,
Nubarrones de cuervos
Aparecen y graznan.

Hidrofóbicos luchan
Y en el campo destilan
Cálida, roja lluvia.

Con los picos de acero,
No se hieren los ojos,
Se taladran los pechos.

Por azuladas cumbres,
Al desmayo del Sol,
Desaparecen, huyen…
Se van sin corazón (5: 296).

Realizamos un análisis estadístico que arroja los siguientes resultados:

Cuadro Nº 2
Cantidad porcentual por cada sílaba métrica del poema “Los cuervos”*

Sílabas del verso	I	II	III	IV	V	VI	VII
Número de acentos	1	1	8	4	0	13	0
% de acentos	7.7	7.7	61.6	30.8	0	100	0

* Se ha procedido a contabilizar solamente los tiempos marcados (acentos) por cada sílaba métrica. Inmediatamente se ha calculado el número porcentual siguiendo la siguiente fórmula: número de acentos de determinada sílaba multiplicado por el factor 100 y dividido entre el número mayor de tiempos marcados que presente una de las sílabas.

A continuación un cuadro general del poema:

Cuadro Nº 2.1
Distribución de los grupos rítmico semánticos y de las cimas prosódicas*

Nº de Verso	Grupos Rítmico-semánticos	Cimas prosódicas Sílaba del tiempo marcado						
I	xxx́/xx́x				4		6	
II	xx́x/xx́x			3			6	
III	xx́x/xx́x			3			6	
IV	xx́xx/x́x			3			6	
V	xx́x/xx́x			3			6	
VI	x́xx/x́x/x́x	1			4		6	
VII	xx́x/xx́x			3			6	
VIII	xx́x/xx́x			3			6	
XIX	xx́x/xx́x			3			6	
X	xxx́x/x́x				4		6	
XI	xx́x/xx́(x)			3			6	
XII	xxx́x/x́x				4		6	
XIII	xx́/xxx́(x)		2				6	

* Se presenta la repartición, distribución de los grupos rítmico semánticos de cada verso del poema. Asimismo, se acompaña con la disposición de los tiempos marcados que golpean en determinadas sílabas métricas.

De los cuadros Nº 2 y Nº 2.1 obtenemos la siguiente información. Observamos que el 100% de los tiempos marcados recaen en la sílaba seis del verso, constituyéndose de esta manera en constante métrica. Se aprecia, asimismo, que los tiempos marcados que golpean en las sílabas uno y dos (7.7%), ambas con mínima frecuencia, conforman la denominada tendencia métrica. Tanto

los tiempos marcados ubicados en las sílabas tres (61.6%) y seis (100%) construyen el impulso métrico y su simétrica distribución permite generar la percepción del ritmo. Asimismo, nótese que desde el verso segundo al quinto, del séptimo al noveno y undécimo los grupos rítmico semánticos dominantes son: xxx́x /xx́x. También apréciese que los versos primero, décimo, duodécimo, y decimotercero guardan una estructura análoga a los anteriores. Sin embargo, en lo referente al sexto verso a diferencia de los anteriores se inicia con un tiempo marcado construyendo, de esta manera, un ritmo opuesto a los anteriores que se manifiestan en grupos rítmico semánticos diferentes. Esta situación le permite diseñar el momento de expectativa frustrada que dinamiza el impulso métrico y el nivel significativo del poema: x́xx /x́x /x́x.

Hasta aquí me he valido de la información obtenida del análisis estadístico del poema. Es decir, se ha revisado, en cierta medida, datos abstractos. Sin embargo, estos primeros alcances permiten ingresar con nuevas luces a la dimensión semántica del poema. Para continuar con el análisis se hace necesario emplear los grupos rítmico semánticos, pues, como veremos, los cambios que se producen a nivel del ritmo influyen notablemente en la percepción semántica del verso.

Divido el poema en dos segmentos. El criterio de la segmentación se basa en la diferencia de las isotopías y de los momentos de expectativa frustrada. El primero está conformado por los seis primeros versos iniciales, y el título que se le asigna es “la aparición y lucha de los cuervos”; su momento de expectativa frustrada se encuentra en el sexto verso que responde a la estructura rítmica x́xx /x́x /x́x. El segundo segmento, por los siete versos restantes. El título es “la

desaparición del corazón en el cuervo”; su momento de expectativa frustrada lo encuentro en el último verso que responde a la estructura xx́ /xxxx́(x).

En el primer segmento, se observa que predomina el grupo rítmico semántico de la forma xx́x y que contiene a “de gualda”, “de cuervos”, “y graznan”, y “destilan”; todos ellos semánticamente reconocibles. Asimismo, el otro grupo rítmico semántico xxx́x en “nubarrones”, “aparecen”, “y en el campo”. Ambos conforman el impulso métrico o la percepción que se reconoce como la que va a continuar en el verso siguiente, a saber: xxx́x/ xx́x. Sin embargo, este primer segmento se inicia con una estructura rítmica diferente, similar al impulso métrico.

x x x x́ /x x́ x (Bajo dosel de gualda)

La percepción del primer tiempo marcado se produce luego de tres tiempos no marcados ocasionando en el receptor la sensación de espera para levantarse en la primera cima prosódica (sílaba cuatro) que coincide, incluso, con la frontera del primer grupo rítmico semántico. No hay una sílaba donde reposar o descender dentro de este primer grupo rítmico semántico, pues se pasa inmediatamente al segundo cuyo tiempo marcado golpea en la sexta sílaba. Sin embargo, en los versos siguientes la percepción del primer tiempo marcado se realiza en la sílaba tres, una sílaba menos que en el primer verso y hay una sílaba que le permite descender o reposar a este primer tiempo marcado. Situación análoga ocurre con el segundo grupo rítmico semántico. Existe, a la vez, un cambio semántico relevante del primer verso a los dos versos siguientes:

x x x́ x /x x́ x (Nubarrones de cuervos)
x x x́ x /x x́ x (Aparecen y graznan)

En el primer verso, si bien existe una expectativa de tres tiempos para recibir el primero y pasado sólo uno para recibir el segundo, en ambos sus sílabas correspondientes están conformadas por vocales abiertas y la consonante /l/, (consonante oral, lateral, alveolar, sonora). Es decir, se presenta en este primer verso un espacio o escenario representado por la palabra “dosel” cuya característica principal se configura en la palabra “gualda” como sinónimo de color “dorado”, luminosidad. Este primer verso pretende tejer una correspondencia entre el espacio y el color, idea que se refuerza con la intensidad de naturaleza ascendente de los tiempos marcados que permiten cobrar mayor sonoridad a la consonante /l/, y hace posible que el receptor perciba el equilibrio existente entre el espacio/color materializado en los tiempos marcados y, especialmente, en la energía que cobra gracias a estos la consonante /l/. Reina en este verso una calma tensa: se percibe una relativa tranquilidad o paz momentánea en un escenario que entra en tensión con la disposición de su ritmo que no es perfecto, lo que anticipa el giro que ofrecerá la dimensión semántica y dicha disposición rítmica respecto de los siguientes versos. La percepción rítmica que se construye en este primer verso entra en crisis con los siguientes, pues cambia la posición de las cimas prosódicas (tiempos marcados); se hace ligeramente próxima su percepción, se siente precipitada, porque los golpes de sus tiempos marcados cambian el significado de equilibrio percibido en el verso primero por otro radicalmente opuesto. Asimismo, estos nuevos tiempos marcados poseen en su

estructura silábica a las consonantes /r̄/ (consonante oral, vibrante múltiple tensa) y la consonante /r/ (consonante oral, vibrante simple o laxa).

Nuba*rró*nes de cu*é*rvos
Apa*ré*cen y g*rá*znan

Podemos observar cómo el golpe en la vocal y la “violencia” que se genera en la percepción de la primera palabra causada por la *vibrante múltiple o tensa* configura y enriquece la potencia semántica de la palabra “nubarrones”. La cual no sólo denota la forma de aparición de los cuervos; sino, también, la posible manera de su aparición: fuerte, rápida, imprevisible y violenta. Esta percepción de fuerza o violencia que trae consigo el grupo de intensidad “nubarrones” tiene su complemento en la percepción del tiempo marcado en la sílaba seis que al ser golpeada realza al sujeto productor de la violencia: “de cuervos”. Este verso permite percibir, gracias a las realizaciones de sus cimas prosódicas, que la violencia o fuerza se asocia al sujeto *cuervo* y a su forma y manera de aparición. Asimismo, en conexión con el verso tercero, cuyos grupos rítmico semánticos son los mismos que el anterior, posibilitan continuar con la percepción de violencia originada en el verso segundo. Dicha violencia se intensifica con el significado de ruido desagradable que porta el grupo de intensidad “y graznan”. Es decir, el ruido o cántico desagradable de los cuervos se envuelve con la atmósfera de violencia, fuerza, caos que construyen estos dos versos. Desde la segmentación del sistema de pies se reconoce la disposición rítmica: se trata de un ritmo perfecto que entra en tensión constante con las imágenes y percepciones de fuerza, caos, violencia.

El receptor se halla ante un ritmo perfecto que entra en conflicto con la dimensión semántica de los versos. El ritmo expande la percepción y la potencia comunicativa del verso. Muestra dos versos que generan sensación de violencia, fuerza, alteración, confusión, y simultáneamente lo sujeta a un orden. Se genera tensión entre el ritmo perfecto y las imágenes de caos y violencia que construyen estos versos reforzados y, paradójicamente, contrapuestos por el ritmo.

Tanto los versos cuarto y quinto poseen la misma estructura en los golpes de los tiempos marcados (sílabas tres y seis). Sin embargo, sus percepciones difieren, pero no de un modo radical. No se trata específicamente de un momento de expectativa frustrada. Estos confirman la percepción de violencia, fuerza construida en los versos precedentes. El ritmo ascendente permite enfatizar la magnitud de la rabia que se condensa en la palabra “hidrofóbicos” y a la vez le permite descansar o descender sobre dos sílabas para golpear nuevamente en la sílaba seis que se encuentra en la palabra “luchan” y equipararla en intensidad a la anterior. Obsérvese que desde el segundo verso hasta el quinto se presenta una disposición análoga en los ritmos, se percibe, entonces, un impulso métrico que revela un orden y distribución de los tiempos marcados que no es ajeno al receptor. Asimismo, favorece para una eficaz percepción del impulso métrico la presencia de las rimas que generan y contribuyen a la sensación de continuidad de dicho impulso métrico:

x x x́ x /x x́ x (Nubarrones de cuervos)
x x x́ x /x x́ x (Aparecen y grazn*an*)

x x x́ x x /x́ x (Hidrofóbicos lucha*n*)
x x x́ x /x x́ x (Y en el campo destila*n*)

He reproducido, nuevamente, los versos y sus respectivos tiempos marcados para enfatizar su disposición así como también las rimas asonantes. La percepción del ritmo es progresiva, se siente previsible, se cree saber que el verso que continúa responderá a una estructura análoga al impulso métrico. Sin embargo, la percepción del ritmo en el verso siguiente es totalmente distinta generando cambios semánticos radicales respecto de los versos anteriores:

ý x x /ý x /ý x (Cálida, roja lluvia)

Este verso se abre con un tiempo marcado que pasa a reposar en dos sílabas y vuelve a golpear en las sílabas cuatro y seis; tiempos marcados, con excepción del que golpea en la sílaba seis, que difieren de los anteriores. Asimismo, y a diferencia de los otros versos, el ritmo es de naturaleza descendente. Este verso es propiamente dicho el momento de expectativa frustrada que vivifica y dinamiza el verso. El cambio que se produce en el ritmo conlleva no sólo tensión a nivel del impulso métrico sino, también, en la dimensión semántica. Este verso rompe la fuerza, violencia construida en los versos precedentes, aquí el ritmo descendente permite que dicha fuerza, violencia entre en tensión y conflicto con la sensación de reposo, caída/descenso generada por los golpes en las cimas prosódicas de los grupos rítmico semánticos “cálida”, “roja” y “lluvia”. El verso configura una imagen que apacigua, tranquiliza la energía destructiva desplegada por los cuervos. Los grupos rítmico semánticos posibilitan que este verso cobre distancia o se perciba como perteneciente a otra realidad o ajena a las condiciones de violencia y lucha imperantes en este primer segmento.

Las huellas de la violenta lid entre los cuervos tienen que pasar por un filtro (“destilan”) que purifique o apacigüe tal violencia para su descenso o caída (“roja”, “lluvia”) a la naturaleza (*campo*). Es decir, pareciera que la naturaleza no permite la existencia de elementos cargados de negatividad. El ritmo descendente, reiteramos una vez más, ayuda a percibir y contrastar la caída o descenso (“roja”, “lluvia”) con lo construido por el ritmo y la dimensión semántica de los versos precedentes.

En el segundo segmento podemos observar que luego de los efectos del momento de expectativa frustrada se busca restaurar el impulso métrico y la carga semántica de violencia construida versos atrás. Esto se observa con claridad desde el verso séptimo hasta el noveno:

x x x́ x /x x́ x (Con los picos de acero)
x x x́ x /x x́ x (No se hieren los ojos)
x x x́ x /x x́ x (Se taladran los pechos)

Obsérvese que predominan los tiempos marcados en sílabas conformadas por vocales abiertas. Sólo dos tiempos marcados, que son iniciales, caen en vocal cerrada y en grupo homosilábico (“*pi*cos” y “*hie*ren”, respectivamente). El hecho que el primer tiempo marcado del séptimo verso golpee en vocal cerrada potencia la agudeza e intensidad de la palabra *picos* como armas que revelan su fuerza, condición de dureza, resistencia y poder destructivo reforzado aún más por el golpe del tiempo marcado en la palabra *acero*. Asimismo, el primer tiempo marcado del octavo verso golpea en el grupo homosilábico “*ie*” que permite intensificar los efectos del poder destructivo de las armas de los cuervos. Los dos

grupos rítmico semánticos que conforman el octavo verso proporcionan información sustancial para la configuración del sentido en el verso noveno. Es decir, la negación con la cual se inicia el verso octavo permite establecer una relación de oposición entre lo que se conserva y se pierde con el noveno verso. Se conservan los ojos y se pierden los pechos. A la vez, cada uno muestra la magnitud de la forma en la cual probablemente se perderían los ojos con un contundente tiempo marcado en "*hie*ren"; y la violencia, fuerza/destrucción ("taladran") con que se pierde el "pecho" con sus dos tiempos marcados en vocales abiertas.

El impulso métrico instaurado mantiene, entonces, la virulencia, agresividad ya construida en los versos precedentes. El impulso métrico se apodera del poema y posibilita que el ritmo de los versos que continúan, se sienta previsible. Sin embargo, el verso décimo posee una distribución de tiempos marcados igual al primer verso, pero responden a una configuración semántica distinta. Vemos cómo esta distribución se conecta casi siempre con imágenes o hechos externos al conflicto de los cuervos. Observemos que estos tiempos marcados guardan un paralelismo con el verso decimosegundo y una expectativa con relación al impulso métrico del poema y, específicamente, en el verso decimotercero que deliberadamente no lo transcribo en el conjunto siguiente:

Tiempos marcados en sílabas 4 y 6	x x x x́ x /x́ x (Por azuladas cumbres)
Impulso métrico	x x x́ x /x x́ (x) (Al desmayo del sol)
Tiempos marcados en sílabas 4 y 6	x x x x́ x /x́ x (Desaparecen, huyen)

La alternación se produce entre el verso décimo y decimosegundo al compartir iguales grupos rítmico semánticos y el espacio existente entre ellos es llenado por el impulso métrico, producen la sensación de sucesión entre el verso decimoprimero y el último (decimotercero). Se cree previsible que el último verso responderá al impulso métrico. Sin embargo, el impulso métrico es nuevamente quebrado, entra en tensión y se dinamiza por el momento de expectativa frustrada que existe en el último verso y que responde a los tiempos marcados en las sílabas dos y seis. Únicamente dos cimas prosódicas en las cuales se concentra la nueva información significativa para el poema. El impacto que cobra la dimensión semántica en este verso y en el contexto del poema crece, pues, constituye la resolución o consecuencias del conflicto entre los cuervos.

La contextualización del alejamiento de la luz o el día en los versos decimoprimero y decimosegundo acompaña la marcha y la pronta ausencia de los cuervos. El último verso prepara no la ausencia externa, física, sino la ausencia interna, espiritual. El “irse sin corazón” implica perder, en un primer momento, la vida; pero de manera profunda es perder la sensibilidad. Existen dos hechos que me permite proponer esta lectura. Recuérdese que en el octavo verso se señala que los “cuervos” no pierden los ojos; para sugerir en el verso siguiente la violencia con la cual se destrozan los “pechos” como sinécdoque que responde a la relación *todo por la parte*: pecho en lugar de corazón. El conservar los ojos le permite al cuervo percibir, aprehender la naturaleza; pero la ausencia del corazón le imposibilita sentir, comprender, sensibilizarse con las cosas que ella le ofrece. El cuervo sólo percibe la naturaleza. El impulso métrico es un tratar de percibir lo que percibe el cuervo: violencia, destrucción. Pero es gracias a los momentos de

expectativa frustrada que el receptor puede sentir la naturaleza: “cálida, lluvia, gualda, etc.” Así como también sentir el “irse sin corazón” de los cuervos; pues se percibe un ritmo diferente que quiebra la alternancia creada por el impulso métrico en los cuatro versos finales:

x ́ /x x x ́ (x) (Se van sin corazón)

El ritmo de este verso permite construir la sensación de perder el corazón, de percibir su ausencia en el cuerpo.

Locutores del poema.- existe en el poema un locutor no representado que se dirige a un alocutario no representado. El locutor no representado observa, es un testigo que no se limita a describir la violencia que se presenta frente a él: se atreve a construir e interpretar la realidad desplegada ante sí. Busca transmitir al alocutario implícito toda la intensidad de los hechos observados y percibidos para afectarlo y convertirlo en otro observador que resulte conmovido ante lo transmitido.

Visión de mundo**.-** a lo largo del texto se revela la conducta de oposición entre la naturaleza y sus seres, representado en la imagen del cuervo. La naturaleza responde a una lógica basada en el equilibrio, orden, tranquilidad, armonía. Sus seres, sin embargo, al tener la facultad del movimiento o desplazamiento responden a la lógica del caos, fuerza, desequilibrio, violencia. Se busca resaltar la configuración de dos realidades diferenciadas por las siguientes oposiciones:

Naturaleza	Seres
Inercia	Movimiento
Tranquilidad/armonía	Violencia
Vida	Muerte
Escenario	Actor

Los seres que habitan la naturaleza, como escenario del mundo, se enfrascan en una lucha sin igual tratando de imponer su poder o dominio. Esta situación trae como consecuencia el descuido y la imposibilidad de fijar su interés en la naturaleza envolviéndola en su atmósfera de violencia y caos. En el texto subyace una crítica al hombre en la imagen del cuervo que busca destruirse a sí mismo arrastrando en tal acción a la naturaleza. El hombre en la modernidad está perdiendo la capacidad de sentir, contemplar a la naturaleza. El ritmo como portador de comunicación posibilita que el receptor perciba y se convierta en parte integrante del movimiento dinámico y tensional que se construye en el poema para así lograr el *ethos* en la intensidad de las oposiciones y contrastes entre la naturaleza y sus seres. Relación dialéctica entre creación y destrucción.

2.3.3 El silencio, mansedumbre del indio y el grito, protesta de la india

La mujer en la poesía de González Prada es abordada de diversas maneras. Una primera es la mujer como ser idealizado y generadora de un amor que redime (especialmente en *Minúsculas*); la segunda, es la mujer cercana, próxima, íntima y sublime (en *Adoración*)[18]. Sin embargo, esta idealización

[18] Esta visión positiva contrasta radicalmente con la tratada en sus ensayos. Pues la mujer se configura como un ser carente de razón, con aspiraciones a la satisfacción de placeres básicos. Es, asimismo, la imagen de la corrupción, la inmoralidad. Muchas veces es el reflejo de la decadencia de la ciudad de Lima.

contrasta con la imagen de la mujer india. La cual es engañada, burlada; pero que es capaz de defenderse, vengarse y criticar los abusos que la convierten en víctima. Es en el volumen *Baladas peruanas* donde aparece esta configuración de la mujer india. Por ello se procederá a realizar un análisis del poema “Canción de la india”, pues en este poema se dota a la mujer de voz, valor y se elimina todo rasgo de idealización que la convierta en un abstracto. “Canción de la india” con un lenguaje sencillo, fluido, libre de adjetivos decorativos posee en su estructura rítmica la articulación entre sonido y sentido. Se reproduce el poema con sus grupos rítmico semánticos y sus cimas prosódicas:

“Canción de la india”

Con alma de tigre	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Se acercan los blancos.	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Esposo querido	x x́ x / x x́ x	2 – 5
¡Salvemos, huyamos!	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Es tarde, que llegan,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Te embisten airados,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Te cubren de injurias,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Te ligan las manos,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
¿Adónde te arrastran	x x́ x / x x́ x	2 – 5
A modo de esclavo?	x x́ x / x x́ x	2 – 5
¿Adónde te llevan	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Cual res de un rebaño?	x x́ /x x x́ x	2 – 5
Te llevan, te arrastran,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
A luchas de hermanos.	x x́ x / x x́ x	2 – 5
¡Maldita la guerra!	x x́ x / x x́ x	2 – 5
¡Malditos los Blancos!	x x́ x / x x́ x	2 – 5
¡Adiós, oh mi choza!	x x́ /x x x́ x	2 – 5
¡Adiós, oh mis campos!	x x́ /x x x́ x	2 – 5
¡Adiós! Que me alejo	x x́ /x x x́ x	2 – 5
Siguiendo al Amado.	x x́ x / x x́ x	2 – 5
¡Quién sabe si adioses	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Eternos exhalo!	x x́ x / x x́ x	2 – 5
¡Quién sabe si nunca	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Regrese a pisaros!	x x́ x / x x́ x	2 – 5
¡Ay, pobre del Indio,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Sin leyes ni amparo,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Muriendo en las garras	x x́ x / x x́ x	2 – 5

De inicuos tiranos!	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Tú callas, oh Esposo,	x́ /x́ x / x x́ x	1 – 2 – 5
Tú marchas callando…	x́ /x́ x / x x́ x	1 – 2 – 5
¡Maldita la guerra!	x x́ x / x x́ x	2 – 5
¡Malditos los Blancos!	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Por costas y punas,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Por montes y llanos,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Con sol o tinieblas,	x x́ /x x x́ x	2 – 5
Camino a tu lado.	x x́ x / x x́ x	2 – 5
¿Qué importan fatigas,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Si escucho tus pasos?	x x́ x / x x́ x	2 – 5
¡Valor, oh mi Esposo!	x x́ /x x x́ x	2 – 5
¡Valor y suframos!	x x́ /x x x́ x	2 – 5
Si débil flaqueas,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Descansa en mis brazos;	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Mi sangre devora,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Si hay sed en tus labios.	x x́ /x x x́ x	2 – 5
Mas callas y callas,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Y marchas callando…	x x́ x / x x́ x	2 – 5
¡Maldita la guerra!	x x́ x / x x́ x	2 – 5
¡Malditos los Blancos!	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Ya vibran clarines,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Galopan caballos,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Retumban cañones	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Y bullen soldados,	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Crujido de hierros	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Asorda el espacio;	x x́ x / x x́ x	2 – 5
La sangre a torrentes	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Inunda los campos.	x x́ x / x x́ x	2 – 5
Tú vas y peleas	x́ /x́ /x x x́ x	1 – 2 – 5
Intrépido y bravo,	x x́ x x /x́ x	2 – 5
Tú matas y mueres	x́ /x́ x /x x́ x	1 – 2 – 5
En lucha de hermanos.	x x́ x /x x́ x	2 – 5
Yo beso tu herida,	x́ /x́ x /x x́ x	1 – 2 – 5
Yo gimo gritando:	x́ /x́ x /x x́ x	1 – 2 – 5
¡Maldita la guerra!	x x́ x /x x́ x	2 – 5
¡Malditos los Blancos!	x x́ x / x x́ x	2 – 5

(5: 466-467)

El análisis estadístico arroja el siguiente cuadro:

Cuadro Nº 3
Cantidad porcentual por cada sílaba métrica del poema "Canción de la India"*

Sílabas del verso	I	II	III	IV	V	VI
Número de acentos	6	64	0	0	64	0

Porcentaje de acentos	9.3	100	0	0	100	0

* Se ha procedido a contabilizar solamente los tiempos marcados (acentos) por cada sílaba métrica. Inmediatamente se ha calculado el número porcentual siguiendo la siguiente fórmula: número de acentos de determinada sílaba multiplicado por el factor 100 y dividido entre el número mayor de tiempos marcados que presente una de las sílabas.

Observemos en el siguiente cuadro la frecuencia de los grupos rítmico semánticos:

Cuadro Nº 3.1
Estructura de los grupos rítmico semánticos y su frecuencia del poema "Canción de la india"*

Grupo rítmico semántico	Frecuencia	Número de sílabas
x x́ x	103	309
x x x́ x	9	16
x x́	8	36
x́	7	7
x́ x	6	12
x x́ x x	1	4

* Este cuadro recoge todos los grupos rítmico semánticos existentes en el poema. Asimismo, contabiliza su frecuencia de aparición a lo largo de todo el poema. Se acompaña el número total de sílabas que hacen posible tal frecuencia.

De los cuadros y de la gráfica se desprende que la constante métrica se manifiesta en el metro hexasílabo y en los golpes de los tiempos marcados en sílabas dos y cinco que construyen en el poema el impulso métrico. En cuanto a la tendencia métrica se observa un 9.3% de presencia de tiempos marcados en la sílaba uno. Esta tendencia hace posible la aparición de los "momentos de expectativa frustrada" que dinamizan y tensionan el impulso métrico originando cambios a nivel significativo. Este poema se estructura en cuatro estrofas con un número de dieciséis versos caracterizado por un estribillo ubicado en los dos versos finales de cada estrofa: "¡Maldita la guerra!/ ¡Malditos los blancos!" El título

“Canción de la india” puede sugerir que el poema sigue el modelo estrófico de la canción[19], pero en una rápida comparación surgen las diferencias: la canción es octosilábica, posee rima pareada y tres estrofas; en cambio nuestro poema es de medida hexasílaba y posee cuatro estrofas, como se señaló líneas arriba. La rima en “Canción de la india” es asonante y su presencia no es determinante para el poema.

Inicio el análisis indicando que el grupo rítmico semántico dominante se estructura del siguiente modo: xx́x, con un 80.4% del total del número de sílabas. Es decir, este grupo es capaz de producir la percepción de continuidad, de ritmo en el poema. El grupo xx́x es el constructor del impulso métrico en las cuatro estrofas de nuestro poema. En la primera estrofa, los once versos iniciales se organizan en función de dicho grupo. Estos once versos se caracterizan por presentar las condiciones en la cual es capturado el “esposo” de la india. En ellos se describe el maltrato inicial que sufre el esposo. El cambio a nivel rítmico y significativo se produce en el verso duodécimo. Rítmicamente se estructura xx́/xxx́x, que es opuesto al impulso métrico. A nivel significativo, se abandona la enunciación descriptiva de los versos precedentes para inyectar la valoración de la india al comparar la figura del esposo con la obediencia y la inofensividad de una “res”. En esta primera estrofa, el impulso métrico soporta la isotopía del maltrato expresado en “te embisten”, “te arrastran”, “de injurias”, “de esclavo” configurando así la violencia, la furia con que se arremete contra el esposo indio. La expectativa frustrada, en cambio, rescata la fragilidad, inocencia y lo inocuo del esposo indio

[19] Para un estudio mayor de las características de la canción véase Tomás Navarro (1972, 148 y ss.).

configurado en la comparación que se le hace con una “res”. El verso siguiente, decimotercero, retoma el impulso métrico así como también la isotopía del maltrato. El estribillo final de la estrofa se estructura con el grupo rítmico semántico del impulso métrico. También carga la violencia, furia; pero de la mujer india que reclama, juzga, critica y señala a los victimarios.

La segunda estrofa, lejos de empezar con el impulso métrico, retoma la estructura rítmica del momento de expectativa frustrada en los tres primeros versos. En la dimensión semántica del poema, se observa la relación de la india con su mundo y su alejamiento. El “adiós” (xx́) no se dirige a un sujeto, sino al universo de objetos que interaccionan y que le son propios a la india. “Oh mi choza” (xxx́x), “oh mis campos” (xxx́x); el momento de expectativa frustrada recoge el desarraigo del espacio propio y la pérdida de la identidad. El verso cuarto retoma el impulso métrico y se abandona la relación con las cosas para pasar al esposo indio como la razón que justifica el desarraigo y la pérdida:

x x́ / x x x́ x (¡Adiós, oh mis campos!)
x x́ / x x x́ x (¡Adiós! Que me alejo)
x x́ x / x x́ x (siguiendo al amado)

Asimismo, el impulso métrico de los siguientes versos hasta el duodécimo condensa la duda y desvanecimiento de la esperanza. El impulso métrico carga semánticamente, en esta estrofa, la isotopía de la incertidumbre. Que contrasta con una única certeza relacionada al esposo indio: su silencio y su resignación-aceptación de la realidad que lo perjudica. Esta certeza se potencializa aún más

gracias al cambio en la estructura rítmica, pues nos encontramos con un "momento de expectativa frustrada" diferente a los anteriores:

ẋ / ẋ x /x ẋ x (tú callas, oh Esposo)
ẋ / ẋ x /x ẋ x (tú marchas, callando…)

La actitud del esposo indio totalmente contraria a la de su mujer genera el cambio de los grupos rítmico semánticos y la contraposición de la incertidumbre frente a la certeza. El estribillo cuya estructura obedece al impulso métrico se articula como la consecuencia que genera la duda y la seguridad de la resignación. A diferencia de la anterior, la estrofa tercera se inicia con los grupos rítmico semánticos del impulso métrico:

x ẋ x /x ẋ x (por costas y punas,)
x ẋ x /x ẋ x (por montes y llanos,)
x ẋ /x x ẋ x (con sol o tinieblas,)

Obsérvese que los dos primeros versos (impulso métrico) a nivel significativo refieren a un mundo ubicado en el abajo, en el suelo. Mientras que el tercer verso (momento de expectativa frustrada), se refiere a un mundo ubicado en el arriba. Con estructuras rítmicas distintas, en el texto se busca construir la percepción de ubicaciones diferentes. Visto así, los versos cuarto, quinto y sexto (impulso métrico) refieren que el caminar, las fatigas, los pasos se ubican o pertenecen al mundo de abajo y, por tanto, responden a los grupos rítmico semánticos que estructuran el impulso métrico. Los versos séptimo y octavo (momento de expectativa frustrada) refieren al "valor" y al "sufrimiento" como

valores que se hallan en el arriba y que se corresponden con los grupos rítmico semánticos que estructuran el momento de expectativa frustrada. Centremos la atención en los versos decimotercero y decimocuarto con sus respectivos de la segunda estrofa:

	Segunda estrofa	Tercera estrofa
XIII	Tú callas, oh esposo	Mas callas y callas
	x́ / x́ x /x x́ x	x x́ x /x x́ x
XIV	Tú marchas, callando	Y marchas callando
	x́ / x́ x /x x́ x	x x́ x /x x́ x

Obsérvese que estos dos versos en la segunda estrofa constituyen momentos de expectativa frustrada, pues es la certeza de la resignación y mansedumbre del esposo con el implícito reclamo de tal actitud por parte de la mujer india en el grupo x́ representado por el “tú”. Estos versos en la tercera estrofa no constituyen momentos de expectativa frustrada. Pues su estructura rítmica obedece al impulso métrico. Es decir, al integrarse estos versos al impulso métrico se aprecia que en la dimensión semántica la india acepta y asume la actitud de mansedumbre y resignación del esposo. El estribillo, nuevamente, es la expresión de grito ante la realidad que oprime y lacera.

La cuarta estrofa retoma el impulso métrico en sus ocho versos iniciales. En estos versos el impulso métrico porta la isotopía del “estruendo” manifestada en “ya vibran”, “galopan”, “retumban”, “cañones”, “y bullen”, “crujido”, “de hierros”, “asorda”, “torrentes”. Asimismo, se busca construir la atmósfera de guerra y destrucción que se vivencia. El impulso métrico conduce a los tiempos marcados a enfatizar la expresividad sonora de las consonantes nasales creando la percepción de la explosión, así tenemos: “retumban”, “la sangre”, “torrentes”,

“inunda”, “los campos”. Que extienden dicha percepción a “ya vibran”, “galopan”, “y bullen”. Sin embargo, los versos siguientes (del noveno al decimocuarto) rompen el impulso métrico y se produce un cambio de significado en el poema. Es necesario reproducir los versos en cuestión:

IX	́x / ́x /x x ́x x	Tú vas y peleas
X	x ́x x x / ́x x	Intrépido y bravo,
XI	́x / ́x x /x ́x x	Tú matas y mueres
XII	x ́x x /x ́x x	En lucha de hermanos.
XIII	́x / ́x x /x ́x x	Yo beso tu herida,
XIV	́x / ́x x /x ́x x	Yo gimo gritando:

Obsérvese que los versos IX, XI, XIII y XIV se inician con el grupo rítmico semántico ́x. Este cambio a nivel del ritmo, que genera nuevamente un momento de expectativa frustrada, tiene su correlato en la dimensión semántica. Pues se abandona la percepción de explosión, estallido y la isotopía del “estruendo” por la relación del “tú-yo”. La fractura en la estructura rítmica implica el centrarse en el esposo (tú) y la india (yo) con su fatal desenlace. El verso décimo muestra en su estructura rítmica a los grupos “xx ́x /́x” que tienen la menor frecuencia (1 y 6 respectivamente). Resulta relevante que los grupos de menor frecuencia contengan las dos únicas características de valencia positiva (intrépido, bravo, valentía) del esposo indio.

Como se puede ver en el fragmento reproducido, el verso duodécimo actualiza el impulso métrico que en la dimensión semántica resulta, también, la actualización de la atmósfera de guerra, es decir, este verso hace presente la causa del sufrimiento y dolor que padecen. El estribillo final es el grito culminante del dolor ocasionada por la barbarie vivida. La estructura rítmica del estribillo

obedece al impulso métrico. Es posible señalar, entonces, que el grito de protesta y dolor se carga con la intensidad de las isotopías que posee el impulso métrico en las cuatro estrofas.

Locutores del poema.- en este poema existe un locutor representado en la imagen de la india y en el empleo de los pronombres personales “yo”, “me” y los verbos “exhalo”, “regrese”, “camino”, “escucho”, “beso”, “gimo”. Este locutor representado se dirige a un alocutario representado que cobra forma en la imagen del esposo de la india. Esta relación conyugal permite al locutor representado enunciar su dolor, sufrimiento y el, implícito, reclamo contra la mansedumbre del alocutario representado. Asimismo, el locutor representado enuncia su reclamo contra sus opresores no encontrando justificación razonable de su proceder.

Visión de mundo.- en un primer nivel el poema presenta la denuncia de los abusos de los conquistadores contra la población indígena. Asimismo, la orfandad del indígena frente a la lógica de la violencia que impone el “hombre blanco”. Sin embargo, en un segundo nivel, subyace la crítica y la protesta contra la conducta sumisa del indígena. Esta crítica la realiza una voz femenina. La mujer indígena se configura como la voz que reclama e increpa a la debilidad masculina. Busca erigirse como la voz disidente. La mujer es la que realmente lucha con la única arma que posee: la voz. Lamentablemente resulta insuficiente. En el poema, la mujer indígena asume el papel de lucha y protesta que generalmente le pertenece al hombre indígena. Existe una revalorización e importancia de la firmeza, fidelidad

y fuerza de ella. Un conjunto de valores que permiten convertirla en un simbólico bastión de resistencia.

CAPÍTULO TERCERO
EL RITMO EN LA POESÍA DE ABRAHAM VALDELOMAR
TENSIONES ENTRE EL SONIDO Y EL SENTIDO

En el capítulo anterior, se procedió a examinar las distintas lecturas críticas que se elaboraron alrededor de la producción lírica de Manuel González Prada. Asimismo, se estudió su concepción del ritmo a partir de su libro póstumo titulado *Ortometría*; hecho que permite observar el medular papel que le asignó al componente rítmico en la construcción del verso. Por último, dicho capítulo mostró el análisis de tres poemas en los que se evidenció las relaciones entre el ritmo y la dimensión semántica del poema reforzando así la función de este componente en la reflexión del verso emprendida por González Prada.

Siguiendo el programa trazado en la introducción, este capítulo desarrolla un estudio, aproximativo, a la producción lírica de Abraham Valdelomar desde la perspectiva de los estudios métricos y rítmica semántica. La hipótesis que articula

este capítulo plantea que en la poesía de Valdelomar si bien se produce a nivel del contenido una transición temática de la poética modernista, predominante en las dos décadas iniciales del siglo XX peruano, hacia una calificada como posmodernista; a nivel de la forma o del código métrico no se produce transición alguna. Vale decir, sus poemas considerados los abanderados de la poesía posmodernista obedecen, inevitablemente, aún al código métrico modernista. Se produce así una tensión entre el recipiente y el contenido que evidencian la oscilación del autor textual entre el sonido y el sentido. Permite plantear la búsqueda de nuevos horizontes temáticos, pero cuyos modos de expresión resultan ser propios del código métrico modernista.

Para lograr este propósito, se opta por dividir el trabajo en cuatro subcapítulos. En el primero, iniciamos un breve balance de la cuestión que permita conocer los aportes de la comunidad crítica acerca de la lírica de Valdelomar; así como también los lugares comunes a partir de los cuales se ha leído su producción lírica. Resulta pertinente reconstruir, en el segundo subcapítulo, la poética del ritmo concebida por nuestro autor a partir de sus reflexiones esbozadas en *Belmonte, el trágico* (1918); puesto que en sus páginas iniciales existe una reflexión estética de la naturaleza y función del ritmo. En esa misma dirección, el subcapítulo tercero ofrece la revisión de la integridad de sus poemas publicados en el primer tomo de las *Obras completas* (1: 463-582), editado por Ricardo Silva-Santisteban, con la finalidad de establecer la transición temática y la tensión que se produce en el plano del recipiente métrico; así como también las características principales de su verso y las formas estróficas empleadas. Finalmente, se analiza tres de sus poemas en los que se estudiará la función del

ritmo en el proceso de articulación de la dimensión semántica del poema (cuarto subcapítulo).

3.1 Recepción crítica de la poesía de Abraham Valdelomar

Para Jorge Basadre (1928) Valdelomar se convierte en un poeta al momento de representar los hechos cotidianos que circundan al hombre; asimismo, señala que nuestro autor es el primero en instalar al niño como personaje principal en la literatura peruana en contraste con una literatura anterior fundada en el exceso del romanticismo. Además, agrega, empieza a aparecer una lírica en la cual surgen los escenarios marinos y del litoral costeño (34). Por otro lado, Basadre observa la cercanía temática existente entre los cuentos agrupados bajo el título de *El caballero Carmelo* y el poema "El hermano ausente en la cena de pascua" a partir de la presencia de elementos como la nostalgia, melancolía; gracias a ellos, Basadre afirma la existencia de ecos románticos en sus poemas (34), mas no determinantes en la formación de su lírica. Asimismo, señala que existen algunos poemas de abundancia descriptiva ejemplificando con el poema "Luna Park", pero señala que no es lo predominante en sus versos.

Respecto del ensayo *Belmonte, el trágico* Basadre apunta que en el nivel de la escritura Valdelomar demuestra su singular habilidad en la construcción de la prosa. Sin embargo, manifiesta severas críticas en el nivel correspondiente a las ideas, pues señala que no se percibe un asidero teórico en sus planteamientos científicos. Basadre no observa bases conceptuales sólidas en las ideas que se

presentan en dicho ensayo. Afirma de manera categórica que sus razonamientos se encuentran en la mera intuición, mas no en conceptos claros (37).

Luis Fabio Xammar (1990) señala sobre *Belmonte, el trágico* una percepción similar a la de Jorge Basadre. Xammar rescata la calidad de la prosa existente en el ensayo, pero esta queda relegada con las ideas que se exponen; puesto que, según el crítico, Valdelomar demuestra escasa experiencia en el plano de la especulación. Reduce el contenido del texto a su pericia literaria, antes que a un concienzudo pensamiento filosófico (64). En el plano de la lírica, Xammar establece relaciones causales entre la biografía de Valdelomar y su práctica del verso.

Augusto Tamayo Vargas (1959) procede a revisar desde la perspectiva de la métrica los dos sonetos más representativos de la lírica de Valdelomar: “Tristitia” y “El hermano ausente en la cena de pascua”. Su análisis le permite plantear el manejo de esta forma estrófica con notorias diferencias del empleo paradigmático rubendariano (77). Es posible desprender que para Tamayo Vargas estas diferencias no se encuentran en el nivel del código métrico, sino también en el coloquialismo de las palabras empleadas que contribuyen a la construcción de la isotopía de la tristeza. Idea que, según Tamayo, refuerza su diestro manejo del soneto; puesto que el último verso de cada poema se cierra con la expresión de un concepto –regla de composición exigida en la elaboración de un adecuado soneto–, encontrándolo en el sintagma: “la dulce tristeza” (82).

Tamayo señala que si bien en los poemas de nuestro autor, de manera específica en “Tristitia”, existen características propias del modernismo; nuestro autor inicia una nueva temática cuya mirada se enfoca en el ciclo de la niñez, la

convivencia en la aldea, el escenario marino que constituyen, sin duda, el alejamiento del modelo modernista. Para reforzar sus planteamientos, Tamayo recurre al libro de Monguió *La poesía post-modernista peruana* especialmente a la idea del giro temático que se presenta al utilizarse referentes provincianos, la cotidianidad familiar, etc. (82).

César Ángeles Caballero (1969) recoge lo propuesto por otros estudiosos sobre la producción literaria de Valdelomar. Siguiendo a Enrique Castro Oyanguren señala que se pueden observar lazos intertextuales entre nuestro autor y D`Annunzio, Wilde, Valle Inclán y Azorín (236). Asimismo, a partir de lo propuesto por Mario Castro Arenas, apunta el correlato existente entre el francés Francis Jammes y Valdelomar respecto del abordaje "simbolista, de la campiña francesa por Jammes y de la pisqueña por Valdelomar, así como la visón bucólica que ambos narradores [sic] sienten emocionadamente por los animales" (241). Además, añade que el mismo rol renovador desarrollado por el escritor francés, lo cumplió el peruano manifestado en el tránsito del modernismo al posmodernismo (241). Por otro lado, Ángeles propone una clasificación temática a partir de la presencia de determinadas palabras. Así, dicha clasificación tiene como referentes a los términos paisaje, paraca, pallares, algarrobos, algodones, granadas, el cielo, el follaje, la rosa, etc. Sobre este último término, Ángeles propone que simboliza el amor y el sacrificio. El primero queda representado en el amor a la belleza manifestada en sus pétalos y el segundo, en el dolor producido por sus espinas (270). Asimismo, las flores aluden a la fugacidad de ciclo vital y se traza un parangón con el hombre (271). Es importante mencionar que, según Ángeles, el tema del paisaje y del follaje se encuentran presentes en el poema "Fugaz" (268 y

273). Sin embargo, resulta oportuno indicar que la temática no debe basarse en la reiteración de un término que no logre articularse con la generación de sentido que en el poema se desarrolla.

Para Washington Delgado (2005) Abraham Valdelomar no destaca como poeta debido a su escasa producción lírica. Asimismo, enfatiza que sus textos poéticos no poseen una alta calidad (37 y 38). Delgado afirma que nuestro autor es la figura que cierra un ciclo e inaugura la novedad al producir un verso de contenido íntimo, coloquial, llano, sencillo (40). La importancia de Valdelomar como poeta, según Delgado, radica en la intertextualidad que se puede trazar con poetas como Vallejo y Neruda. El lazo entre Valdelomar y el primero consiste en la proximidad textual de los poemas “El hermano ausente en la cena de pascua” y “A mi hermano Miguel” respectivamente. Con relación al segundo, Delgado enfatiza que los poemas “Confiture” y “Poema 20” comparten una tonalidad semejante. Para reforzar su idea compara los versos de los textos en cuestión, pero de manera parcial. El comentario que formula pretende hacer notar la cadencia y el empleo de términos coloquiales que en ambos poemas se utilizan (41-42).

José Antonio Bravo (1980) tiene por objetivo aproximarse a la concepción estética de Valdelomar. Sin embargo, se percibe que prevalece una valoración de la vida de nuestro autor por encima de un examen riguroso de sus textos. Señala Bravo que “Consideraciones sobre el ritmo” de *Belmonte, el trágico* tiene como principio y fin a la naturaleza (34), para reforzar su planteamiento elabora un bosquejo de las palabras que se refieren a ella. Asimismo, escribe que el ritmo era concebido como elemento constituyente de toda personalidad y a partir de ello se atreve a indicar, previo ejercicio deductivo, que Valdelomar creía que cada ser

humano tenía su propio ritmo; por tanto la evaluación de una obra de arte poseedora, también, de ritmo estaba sujeta al criterio del gusto (35). Bravo realiza algunos comentarios sobre los dos tipos de ritmo planteados por Valdelomar donde remarca su origen y culminación en la naturaleza y el universo; ideas por él señaladas en las líneas iniciales de su trabajo. El crítico propone que la diferenciación entre el artista y el genio, concebidos por el autor de “Tristitia”, se fundamentan en las reacciones fisiológicas que sus productos provoquen en los espectadores (36).

Camilo Fernández Cozman (2005) aborda desde la óptica de la retórica general textual el análisis de “El hermano ausente en la cena de pascua”. Inicia su trabajo con un brevísimo balance de la cuestión revisando lo propuesto por Mariátegui, Sánchez, Monguió, Tamayo Vargas, Cornejo Polar. Apoyándose en Mariátegui propone que en la obra de nuestra autor coexisten dos universos: la naturaleza y la modernidad (23). De Cornejo Polar rescata el papel de Valdelomar como válvula de escape del modernismo, ya que abre otras vías diferentes de la imperante (24). Al revisar el poema señala que constituye un texto de suma importancia para comprender el inicio de la modernidad de la lírica peruana, pues su texto se convirtió en influencia para autores importantes como César Vallejo (24 y 30). Fernández busca proponer cómo se articulan los temas del amor maternal, el universo cotidiano con las estructuras metafóricas que operan en el texto (25 y ss.).

Luego de esta breve revisión es posible señalar que la constante en la que se incide consiste en observar la obra de Valdelomar como posibilidad de nuevas

temáticas para la poesía peruana. Respecto del ritmo, es posible indicar que no hemos podido leer un trabajo en el que se profundice sus características y su importancia dentro de su producción; preciso es hacer justicia a Tamayo Vargas que procede a escandir los versos de nuestro autor para examinar la mecánica de sus versos, pero no su relación dinámica y tensa con el sentido. Asimismo, no es posible percibir en la crítica una detenida reflexión acerca de la concepción emprendida por Valdelomar en tanto en el ritmo como en su práctica literaria. Sobre el análisis de sus textos, puede observarse la diversidad de enfoques que muestran un cada vez mayor interés por su lírica como es el caso de Fernández Cozman al revisar la red figurativa en el poema “El hermano ausente en la cena de pascua” y años atrás el interés de Tamayo Vargas al analizar los poemas “Tristitia” y “El hermano ausente…”, sobre los cuales giran los lugares comunes de la crítica sobre la poesía de nuestro autor.

3.2 Las “Consideraciones sobre el ritmo” en *Belmonte, el trágico.*

Si bien el texto titulado *Belmonte, el Trágico* tiene una orientación por la tauromaquia, específicamente en la figura de Juan Belmonte; puede observarse que en su primer capítulo se desarrolla una reflexión sobre el ritmo. El texto de Valdelomar no intenta realizar un estudio sistemático ni taxonómico respecto del ritmo. Sin embargo, lo considera como un factor de medular relevancia en los

procesos humanos y universales. La finalidad que persigue es reflexionar y elaborar una poética del ritmo[20].

Valdelomar inicia su ensayo sobre el ritmo proponiendo que el impulso aunado con la fuerza en golpes isócronos se transforma en ritmo (17). Esta idea la propone a partir de su figuración de una anécdota de Pitágoras en la búsqueda de respuestas sobre el universo. Nuestro autor señala que el ritmo posee una naturaleza universal, es decir, que se encuentra en todos los objetos, sujetos, fenómenos (19). Cada uno de ellos posee un propio y ritmo que a la vez forma parte de un ritmo mayor cuya meta es la perfección. El ritmo resulta, en consecuencia, una propiedad connatural al ser humano. Su evolución responde, también, a un ritmo. Valdelomar plantea de manera radical el papel del ritmo como el orquestador del movimiento del universo y señala de forma concluyente que "el ritmo es Dios" (20). Esta universalidad, divinidad y palmaria perfección del ritmo le permite afirmar que el arte es la manifestación por excelencia de dicho ritmo. Es posible desprender de tales planteamientos que el arte articula el ritmo y no lo produce. El arte expresa el ritmo. El proceso de creación artístico permite aprehender en su dimensión perfecta el ritmo. Sin embargo, no todos podrán percibir con la misma magnitud el ritmo, porque cada uno de los sujetos posee diferentes escalas rítmicas que constituyen su personalidad (22). Esta escala o gradación le permite establecer una clasificación de la subjetividad, a saber:

[20] El libro presenta un paratexto en el cual se puede leer una dedicatoria compartida entre José María Eguren, Ramón Pérez de Ayala y José Santos Chocano en ese orden. Llama la atención que a cada uno se le asigne un determinado espacio, a saber: Lima, Madrid y América para cada poeta en ese orden. La mención de dichos espacios no solo refieren al lugar de residencia, sino también sugieren la extensión de alcance de su producción escrita. Así, Chocano y su escritura modernista lograron un impacto mayor en el continente en contraposición con la lírica de Eguren que se circunscribió al ámbito local.

habilidad, inteligencia, talento y genio (23). En esta dirección, plantea la existencia de dos clases de ritmo en la naturaleza, a saber: un ritmo preexistente y un ritmo por plasmarse. El primero es aquel que, tal como su nombre lo indica, tiene una existencia pero aún no descubierta, reconocida o percibida por el sujeto: “un ritmo que antes de nacer se presiente y que naciendo ya, se reconoce” (27). Asimismo, apunta que en este tipo de ritmo se circunscriben “la obra de arte en general” (27); procede a ejemplificar mencionando que al leer un verso de Juan Ramón Jiménez, este ya existía y que el poeta se convirtió en un medio que lo dio a conocer. Así, para nuestro autor el artista solo se limita a actualizar un ritmo que el lector considera ya conocido y que logra identificar cuando lo percibe materializado. Más adelante señala: “Los artistas, en general, son descubridores de un ritmo, son como los reveladores de la Verdad” (27). Entonces, el artista se convierte en una canal de este ritmo y su papel resulta muy importante como difusor de la obra de arte. Es posible deducir que dentro de las escalas rítmicas, el artista que redescubra el ritmo preexistente se inscribiría en el talento.

El ritmo por plasmarse es aquel que aún no posee una forma determinada. El artista que busca darle forma a este ritmo es capaz de percibir los distintos ritmos que están presentes en la naturaleza, pero siente que son insuficientes “y ante ellos tendrá aquella trágica angustia que se traduce en sed perpetua de algo nuevo” (28). Es decir, el artista busca elaborar nuevos ritmos, nuevos procesos, crear la novedad. Valdelomar indica que quien está en esta dirección es el denominado artista genial; pues este no actualiza ritmo alguno, por el contrario tiene la facultad de crear. Señala, además, que la percepción del receptor se verá sacudida ante la novedad; pues este quedará desconcertado: “el genio produce

asombro, temor, inspira un profundo respeto, nos da como el firmamento constelado, la sensación de nuestra verdadera y exacta pequeñez" (29). Así, el artista genio produce, en consecuencia, la obra genial. La cual también posee tres ritmos fundamentales en transformación: natural, inteligente y supremo. El primero se encuentra al alcance de todos los sujetos, mientras que el segundo constituye la interpretación que elabora el artista sobre la naturaleza y el último es, según Valdelomar, "la Naturaleza revelándose en toda su intensa verdad pavorosa: es la Naturaleza que abre su cerebro" (33). Así, en el proceso de creación artística, la obra genial evoluciona del ritmo natural hacia un ritmo inteligente. La evolución final adquiere el nombre de ritmo supremo. El cuál es la revelación de la verdad de la naturaleza en toda su dimensión. Finalmente, Valdelomar apunta que la obra de arte:

> (…) como composición, es un sistema rítmico dual en la que se distinguen (…) dos factores trascendentales: la armonía y la melodía (…), en la obra de arte, deben corresponderse y fundirse en uno solo que constituye la armoniosa unidad de la obra artística perfecta.
> La armonía, en la música, corresponde a la técnica, a los tiempos, a los compases, etc. En el verso es la métrica, las reglas poéticas. (…). La armonía es el cuerpo; la melodía es el espíritu en la obra de arte. (37-38)

La obra de arte, y particularmente el poema, es concebido como la orquestación de la "armonía" y la "melodía". Valdelomar es consciente respecto de la construcción del poema como producto estético. Considera en un mismo nivel de importancia a la forma y al contenido. El tratamiento de la palabra debe estar acorde con el depósito métrico-estrófico[21]. De las reflexiones de Valdelomar es

[21] Para una concepción distinta y coetánea sobre los términos "armonía" y melodía", cfr. el artículo "El polirritmo sin rima de Alfredo González Prada" (MGP 3: 167-168).

posible inferir el papel de la obra de arte/poema: la posibilidad de ser un medio de comunicabilidad entre el hombre y las experiencias vivenciales y realidad externa.

Si bien Valdelomar no realiza un abordaje teórico con relación al ritmo, tal como lo emprende Manuel González Prada, tiene muy presente la estrecha vinculación entre la forma y el contenido. Situación que revela el compromiso y el trabajo de producción del poema, los cuales presentan un conocimiento suficiente sobre la versificación y formas estróficas. El ritmo, entonces, es una facultad connatural de la creación artística; asimismo, resultará un elemento fundamental en la lírica de nuestro autor. Sus reflexiones en este libro acerca del ritmo permiten concluir que maneja una visión no solo subjetiva del ritmo, sino también objetiva al considerar importante el aspecto métrico en la construcción del poema. La poética de Valdelomar coloca al ritmo en un lugar de vital importancia. Su reflexión es lejana a lo propuesto por González Prada, pero cercana en las intenciones: pensar en el ritmo y en su rol fundamental en el cuerpo del poema.

3.3 Tensiones entre el sonido y el sentido: versos y formas estróficas

Sin duda, la concepción del ritmo del poeta de «Tristitia» evidencia la importancia de este elemento como factor constitutivo de todos los procesos humanos, y por comprensión los de naturaleza artística[22]. El propósito de este apartado consiste en examinar las tensiones que se producen entre una transición

[22] Solo en este subcapítulo empleamos este tipo de comillas «» para hacer referencia a los títulos de los poemas y las comillas “” para citar sus versos en el cuerpo de los párrafos.

isotópica modernista hacia otra en la que empieza a representarse la imagen de la provincia, la atmósfera familiar, cotidiana; al que se le ha denominado como *posmodernismo*. Sin embargo, este tránsito isotópico de suma importancia en la formación de la lírica peruana[23], se confronta inevitablemente con la arquitectura métrica que le sirve de recipiente. Vale decir, que el tránsito temático no se produce en el plano de la métrica empleada por nuestro autor. Poemas como, «Tristitia», «El hermano ausente en la cena de pascua» considerados claves en el cambio de una sensibilidad modernista hacia una diferente; presentan una organización formal propias del código métrico modernista[24]. Subyace una tensión entre lo que se quiere enunciar y el molde estrófico que le sirve de recipiente. Nuestro autor logra liberarse del contenido modernista, pero queda atrapado en la forma.

---

[23] Existe una patente relación intertextual entre la poesía temático-intimista de Valdelomar, especialmente del poema "El hermano ausente en la cena de pascua" con *Los heraldos negros* de César Vallejo, de manera específica con el poema "A mi hermano Miguel". Dicha relación fue abordada por Camilo Fernández en su artículo "El amor y el hogar en la poesía de Abraham Valdelomar" (22-30) aparecido en su libro *La soledad de la página en blanco*. Asimismo, si se realiza un detallado análisis métrico descriptivo de *Los heraldos negros* se notará analogías entre las formas estróficas empleadas por Valdelomar y Vallejo.

[24] Sobre el código métrico modernista es imprescindible hacer referencia a *Métrica española* de Tomás Navarro. El estudioso indica que el modernismo representó un evidente ejercicio y práctica constante por la perfección formal, técnica, y la búsqueda de nuevos ritmos (399). Apunta que existe un predominio por el cultivo del verso alejandrino, dodecasílabo y eneasílabos, vale decir, estas medidas se convierten en los metros de la forma modernista. Señala, además, una marcada tendencia a la experimentación de metros y ritmos diversos encontrando su raíz en el parnasianismo y simbolismo francés (399). Navarro apunta que la estrofa más trabajada fue el cuarteto y era capaz de ser amoldada con distintas medidas; otras estrofas practicadas fueron el sexteto y terceto (461). En esta línea, apunta el estudioso que las formas estróficas más significativas fueron el soneto y la silva (400-401) que presentaron diversos tratamientos, modificaciones; así, se construyeron, también, a partir de distintos metros. Por un lado, el soneto modernista presentó versos alejandrinos, dodecasílabos, eneasílabos y conservó, también, su clásico verso endecasílabo; asimismo, la rima presentó en los cuartetos su tradicional distribución ABBA:ABBA y también a la manera francesa ABAB: ABAB y ABBA:CDDC. Los tercetos mostraron las siguientes innovaciones CCD:CCD, CCD:CDD, CDC:EFE (401). Por otro lado, la silva no solo contó con su tradicional verso de libre distribución endecasílaba y heptasílaba; sino también mostró la incorporación de metros diversos como los ya citados añadiéndosele pentasílabos, trisílabos, entre otros (449). Asimismo, indica que el modernismo presentó una marcada preferencia por el empleo de metros largos como por ejemplo el hexámetro, octodecasílabo, el verso de veinte sílabas métricas, etcétera (437-443).

La lectura global de los poemas publicados en las *Obras completas*, permiten observar tres momentos de la escritura lírica de nuestro autor. Es decir, un primer momento en la que su lírica resulta ser estrictamente modernista manifestada tanto en las isotopías presentes como en la arquitectura métrica empleada. Un segundo momento en el que se observa la transición de una sensibilidad modernista hacia una nueva o llamada posmodernista; sin embargo, el nivel del código métrico es marcadamente modernista. Existe un tránsito a nivel temático, no obstante los metros y estrofas empleadas no demuestran tal cambio; asimismo, en dicho momento coexisten poemas que corresponden a las dos sensibilidades mencionadas. Un tercer momento en el que las isotopías responden mayoritariamente a la sensibilidad posmodernista, pero el recipiente es modernista. El criterio para establecer estos momentos se funda en el examen de las características temáticas asignadas a la lírica modernista presentes en los poemas de nuestro autor, así como también del código métrico respectivo. Empleamos, también, un criterio temporal que establezca límites entre los tres momentos a los que se hará referencia en las próximas líneas.

El primer momento puede denominarse *periodo de temática y forma estrictamente modernista*, comprende los años de 1906 hasta 1915. Los poemas que lo integran aparecieron publicados en distintos diarios y revistas tanto de Lima como de Arequipa[25]. Los dos primeros poemas publicados de Valdelomar, «¿Qué

[25] Los medios impresos de Lima son *Aplausos y silbidos*, *Ilustración peruana*, *Balnearios*, etc., y los medios de Arequipa son *El pueblo* y *Arequipa ilustrado*. Esta información es recopilada de las *Obras completas* de Valdelomar (1: 465-510). Es posible añadir que la escritura de Valdelomar

es la vida?» y «Eternal» respectivamente, aparecen en 1906; los cuales fueron descubiertos por Ismael Pinto Vargas en su texto publicado en 1991 *Valdelomar en Moquegua* (Valdelomar 1: 465)[26]. Ambos poemas se encuentran conformados por la estrofa de mayor frecuencia del modernismo, es decir, cuartetos en los que se combinan los versos endecasílabos, heptasílabos y en el caso de «¿Qué es la vida?» hay que añadirle un solo verso de medida eneasílaba. Esta última de gran presencia en el código métrico modernista. Los versos de dichos poemas solo riman de manera asonante en los pares, y la rima del segundo texto es de naturaleza aguda. Reproducimos un cuarteto de cada poema respectivamente:

> Cuando tomé el pincel para imprimirle
> mi inspiración ¡Desdicha!
> ¡El pedazo de tierra estaba seco.
> Y al golpe del cincel se deshacía!
>
> Que siga el mundo su veloz carrera
> esmaltados sus campos de verdor;
> sucédanse las noches y los días
> que siempre saldrá el sol…

Ambos cuartetos, sin duda, se encuentran construidos con elementos del código métrico modernista. Asimismo, en el plano del contenido se va perfilando un vocabulario que caracterizará al lenguaje modernista como por ejemplo "esmaltado" y un predominio de la adjetivación. Es preciso apuntar que se produce un vacío en la publicación de los poemas de Valdelomar hasta el año 1909 y estos poemas iniciales se configuran como indicadores de la estética que se asumirá en sus poemas. Así, tenemos el poema «Ha vivido mi alma» (1: 466) en el que se

---

produjo un circuito cultural que dinamizó a las provincias. Las distintas conferencias que brindaba Valdelomar en el interior del país son una clara muestra de ello.

[26] Esta información y las siguientes se extraen de las *Obras completas* de Valdelomar.

construye un sensualismo y un sujeto capaz de pertenecer al globo entero y a todos los tiempos[27]. Resulta oportuno reproducir los dos primeros cuartetos:

> Ha vivido mi alma en las Edades viejas
> en un guerrero heroico y un galán trovador,
> y en gentiles mancebos de enroscadas guedejas
> enamorada siempre de una prohibición.
>
> Mi alma fue de Tartufo, de un ídolo pagano.
> de un impúber de Lesbia, de un fauno y de un bufón;
> vivió dentro del cuerpo de un gladiador romano,
> y en el cuerpo caduco de un viejo Faraón.

La arquitectura del poema muestra un total de cinco estrofas repartidas en dos cuartetos iniciales y tres tercetos finales[28]. Existe un predomino de la medida silábica alejandrina, heptasílabos, dodecasílabos; estos últimos en menor frecuencia. Necesario es subrayar que el alejandrino y dodecasílabo fueron las medidas que gozaron de mayor aceptación en el contexto métrico modernista. La rima sigue una particular ordenación en los cuartetos AbAc:DcDc y en los tercetos EEb:FFc:GGc; asimismo, al igual que en los poemas iniciales, existe una preferencia por la rima aguda en los versos pares y en el verso final de los tercetos.

El poema «La ofrenda a Odhar» (1: 470), publicado en 1910, muestra de manera contundente una lírica imbuida en la estética modernista. En este poema, predomina el interés por el narrar en desmedro de la sugerencia del texto lírico y presenta versos de claro linaje modernista como por ejemplo: “y todos sus blancos

[27] Este poema puede guardar vinculación con el poema “Blasón” de José Santos Chocano publicado en *Alma América* (1906). El poema de Valdelomar es de 1909 y puede constituir una posible reelaboración del texto de Chocano.

[28] Esta distribución permite pensar que se ha empelado la forma del soneto con estrambote. Es decir, el empleo de un soneto al cual se le añade un terceto final a modo de epílogo (Baehr 387).

dientes blancos marfilinos". Asimismo, está presente el empleo de referentes internos que representan espacios alejados e imaginarios del lector real que, sin duda, le exigen una competencia mayor o la aceptación respecto de la existencia de tales espacios (Samarcanda en el poema). En el poema, prima el brillo, el encandilamiento por la belleza y la insensibilidad que esta tiene respecto de aquello que le rodea. El plano métrico indica que el poema está constituido por tercetos, cuartetos, quintetos y sextetos. La medida silábica predominante es el dodecasílabo acompañado de hexasílabos de menor frecuencia de aparición y un único verso de diecinueve sílabas métricas. Asimismo, la rima de todo el poema es consonante y se va reiterando en las distintas estrofas. Mostramos solo un fragmento que resulta ejemplificador:

> ¡Oh la reina mora, la reina brillante!
>
> A Odhar, que era un niño, su primer amante,
> a cambio de un beso le pidió un collar
> y todos sus blancos dientes blancos marfilinos
> que eran amuleto contra los destinos
> galante el infante los hizo desgranar.

Obsérvese que la rima de este sexteto obedece a la distribución AABCCB y que constituirá un sello distintivo en el modo de organizar el timbre de sus futuros poemas. En esta misma línea, es posible encontrar el poema «Los violines húngaros» (1: 471), publicado también en 1910, que, sin duda, resulta uno de los más representativos de este momento; puesto que a nivel del plano métrico está organizado con versos dodecasílabos (característico del modernismo) en todas sus estrofas repartidas en cuartetos, quintetos y sextetos. La rima de los cuartetos obedece a la ordenación ABAB, la de los sextetos tiene la distribución CCDEED –

esta manera de organizar la rima en esta estrofa, según puede verificarse, será una constante en los poemas de nuestro autor– y, finalmente, los quintetos presentan una rima FFGFG; sin embargo, se observa una mayor variabilidad de la rima en los quintetos tanto en este poema como en los posteriores. La naturaleza de la rima es consonántica. Se reproduce el quinteto final del poema:

> El Sol. Las princesas ropadas en sedas
> como las tanagras de un rito pagano
> vuelven tristemente por las alamedas
> mientras en las vegas del jardín lejano
> los violines húngaros suenan piano… piano…

El poema en conjunto construye, a nivel temático, referentes exóticos, alude a un mundo representado en coordenadas espaciales remotas, y el locutor del poema no es partícipe de lo que acontece: asume una perspectivita narrativa y emplea un lenguaje en el que la adjetivación cumple una función de naturaleza ornamental. El poema presenta una progresión temática que marcha desde la isotopía de la luminosidad, el brillo, de una alegría inicial hasta la oscuridad, tristeza. Esta progresión guarda una correlación con el orden de las estrofas: el poema inicia con el cuarteto, luego sigue la alternación sexteto y quinteto en dos oportunidades. El quinteto final muestra el predominio de la isotopía de la tristeza. El tránsito se puede observar en el primer quinteto, que coincide con la parte central del poema; ya que evidencia una tensión entre la isotopía de la felicidad y de la tristeza leemos: “Las dos princesitas…/ a orar la plegaria triste y lastimera/ ante la divina virgen sonriente” (1: 471). Es posible señalar que el poema muestra un recipiente que se articula perfectamente con el contenido modernista que desea transmitir.

Otra muestra de este primer momento en la lírica de nuestro autor es el poema «La tribu de Korsabad» (1: 472-473) que viene acompañada del subtítulo “Fantasía oriental”. Hecho que permite observar el diseño, una vez más, de referentes lejanos, exóticos. Poema que tiende a la narratividad, presenta el paso y marcha de los guerreros por el desierto; así como también el efecto delirante que produjo en ellos las inclemencias del sol. Vale decir, generó un conjunto de visiones en las que aparecían los cantos triunfales, los placeres sensuales, el grito de guerra, la marcha triunfal, etc.; los sentidos entraron en éxtasis producido por un estímulo externo que solo llegó a extinguirse con la llegada de la noche:

> Con el sol se esfumaron las figuras gigantes,
> Los tropeles guerreros, los suspiros amantes:
> Los corceles perdieron las miradas triunfales
> Y una calidad brisa vagó en los arenales…

El sol trajo dichas visiones y su desaparición implicó también el final de ellas. El poema se encuentra organizado con un total de seis estrofas en las que se alternan quintetos y cuartetos. La medida silábica imperante es el verso alejandrino y la rima del poema es consonántica. Presenta un solitario verso heptasílabo en el segundo quinteto, a saber: “Detrás iba la tribu…” (1: 473); que cumple una función relevante en la dimensión semántica del poema. Pues es el único verso que en el contexto del poema hace notar la diferencia entre la tribu y el mundo de ensoñación producido por el sol. Los alejandrinos refieren al mundo de fantasía, magia y alucinación que vivencia la tribu, además esta medida silábica es la imperante como el tema que se trabaja en el texto; pero el único

heptasílabo refiere que ese mundo no es la realidad, así como también fractura la regularidad del alejandrino[29].

Mencionamos también al poema «La torre de marfil» (1: 474-476). Este poema –publicado en 1911–, posee el encabezado de “Desglose”, vale decir, los fragmentos publicados pertenecería a un texto mayor. Dichos fragmentos desarrollan el lamento sobre la pérdida de la juventud; su recipiente estrófico es variado, existe una tendencia al sexteto con su clásica distribución de la rima. La medida silábica es diversa presentándose alejandrinos, tridecasílabos, heptasílabos y endecasílabos. También hacemos mención del poema «In memorian Rosa Gamarra Hernández» (1: 494) que si bien es un poema de homenaje póstumo; lo relevante radica en el tratamiento métrico, ya que posee dos estrofas de trece versos, rima consonántica y fundamentalmente de medida silábica eneasílaba. También es preciso señalar algunos alcances sobre el poema «Desolatrix» (1: 506-507), el cual posee dos versiones: una publicada en 1915 y otra inédita. Ambas versiones poseen como recipiente estrófico al soneto de medida silábica alejandrina, la rima es a todas luces consonante y típica del soneto modernista. Finalmente, queremos hacer mención al poema «Nocturno limeño» (1: 508-510) publicado en 1915. Está conformado por once cuartetos en el que predomina la medida silábica eneasílaba acompañada de algunos versos heptasílabos y endecasílabos. Lo llamativo de este poema radica en que el locutor del poema ya no muestra una actitud distante o de observación respecto de aquello que representa. Los referentes ya no se encuentran en otras latitudes o en

[29] Es oportuno señalar que el poema consta de veintisiete versos y el heptasílabo ocupa una posición central cumpliendo una función de frontera, pues divide el poema en dos segmentos de trece alejandrinos cada uno.

mundos fantásticos; sino en el entorno cotidiano, inmediato[30]. Este poema ya muestra un cambio respecto de la sensibilidad modernista en el nivel de lo temático. Hecho que permite proponer la existencia del segundo momento en la lírica de Valdelomar[31].

El segundo momento está conformado por un total de diez poemas publicados en el libro conjunto titulado *Las voces múltiples* de 1916 (1: 513-533). Es la única ocasión en la cual Valdelomar publica poemas pensando en una selección y en un cuerpo orgánico. Podemos observar que coexisten poemas cuyas isotopías y lenguaje poseen el cuño modernista; así como también nuevos poemas que revelan una sensibilidad distinta, una voz que asume la temática intimista, el rescate del ambiente familiar, el espacio provinciano. Sin embargo, la arquitectura formal del poema revela el predominio del código métrico modernista. Es pertinente denominar a este momento como el *periodo de transición de la temática modernista hacia la posmodernista – formalmente modernista*.

Los poemas modernistas del libro reiteran, de manera evidente, las características temáticas y formales del momento anterior. Así, tenemos el poema «El conjuro» (1: 518) que está armado a partir del soneto modernista de medida

[30] Es preciso indicar que este mismo poema aparecerá publicado con el título de «Nocturno» en el volumen conjunto *Las voces múltiples* (1916) y con dieciséis cuartetos. Este poema será revisado en las siguientes líneas.

[31] Existe en este periodo una traducción de Valdelomar. El poema en cuestión recibe el nombre de «Última rosa» (1: 508) de Antonio Fogazzaro. Quisiéramos apuntar unas notas básicas respecto del plano métrico empleado: a) conformado por tres tercetos, b) la medida silábica es eneasílaba en su mayoría y un solo verso endecasílabo, c) la rima es consonante y obedece en los tercetos al esquema ABC. No hemos podido tener acceso al poema original escrito en italiano que nos hubiera podido confirmar el respeto por la fidelidad de la traducción hecha por Valdelomar.

silábica alejandrina. La rima es consonante y obedece a la distribución ABBA:CDDC:EEF:FGG; de la misma manera en los dos primeros versos es posible observar un lenguaje de herencia modernista: “El barco va a manera, sobre el mar inestable,/ de un cansado titán que buscara su lecho”. En esta misma dirección tenemos al poema «Luna Park» (1: 524-527) con un marcado interés por el narrar, así como también el extrañamiento ante la presencia del espacio cosmopolita. A nivel métrico se observa, también, la diversidad de la medida del verso desde eneasílabos hasta las veintidós sílabas métricas y es inexistente la presencia de la rima. Es preciso mencionar también a los tres poemas que forman parte del «Tríptico» (1:518-521), a saber: «Evocación de las abuelas», «Evocación de la ciudad muerta» y «Evocación de las granadas»; los cuales presentan un exceso de adjetivos que oscilan entre las isotopías de la luminosidad y la decadencia. En el nivel del metro y las estrofas, imperan los cuartetos y los quintetos cuya medida silábica es diversa; en otros términos, el primer poema tiende al uso del dodecasílabo; el segundo, al verso alejandrino. La rima de los cuartetos es cruzada y la de los quintetos sigue la estructura ABAAB. El poema «Evocación de las granadas» presenta, por el contrario, sextetos y tercetos con las medidas silábicas eneasílabas y endecasílabas. La rima de los sextetos guarda la siguiente estructura AABCCB, disposición característica de los sextetos de nuestro autor, y la de los quintetos AAb.

En *Las voces múltiples*, entonces, podemos apreciar un grupo de poemas que presentan la temática y la métrica modernistas. Sin embargo, en este volumen se encuentran, también, poemas que se alejan del modernismo rescatando una temática intimista, familiar, el espacio marino, campestre; así como también un

locutor que forma parte de aquello que representa en el poema. Desde este punto de vista, el poema titulado «El árbol del cementerio» (1: 513) resulta ser la primera muestra de este cambio y de una nueva sensibilidad; puesto que sus referentes ya no se sitúan en espacios alejados o se invocan a seres extraídos de otras latitudes. El texto ofrece el espacio del litoral, el locutor del poema es el protagonista y sugiere el aprendizaje que obtuvo de la naturaleza. Observemos parte del poema:

> No el suspiro de la ola cuando rueda
> Al morir en la playa desolada,
> Ni el morir de la tarde en la callada
> Fronda que al ave taciturna hospeda–
>
> Dieron a mi niñez esta en que vivo
> Sed de misterio torturante y honda:
> Fue del panteón el árbol pensativo

Ya no encontramos un sensualismo o un placer de los sentidos; por el contrario, se observa a un locutor reflexivo que niega y afirma su dependencia de los elementos de la naturaleza. Se configura una niñez en la que impera el cuestionamiento por aquello que genera incógnita. El poema no solo muestra el arraigamiento del árbol del panteón en la tierra, sino también sugiere el anclaje de todo un saber propio asumido del espacio al cual pertenece. El locutor del poema configura en su niñez el proceso de aprendizaje que asume al entablar conexión con el “árbol pensativo”. Vale decir, que el niño asimila el saber de la tierra al que pertenece. El panteón no solo sirve de recipiente final a los muertos, sino también a la tradición que ellos llevan consigo. El niño, entonces, bebe en la formación de su identidad la tradición de la tierra y del espacio al que pertenece; imagen que se extiende a partir del anclaje del árbol en la tierra. Este poema también muestra un

ligero cambio respecto de la arquitectura formal modernista; pues si bien se encuentra escrito en un perfecto soneto –forma de asidua práctica modernista–, las rimas obedecen a la disposición ABBA:ABBA:CDC:DCD, y la medida silábica es la endecasílaba. Según Navarro Tomás, esta forma estrófica es la que se recuperó en el denominado "posmodernismo" (472) con una orientación al modelo clásico. Sin embargo, este soneto es el menos empleado por nuestro autor, puesto que del total contabilizado solo hemos encontrado dos sonetos endecasílabos de cuño clásico, a saber: «El árbol del cementerio», ahora comentado, y el titulado «Angustia II» que se revisará dentro del tercer momento. «El árbol del cementerio» es un poema que presenta una temática y forma métrica diferente de la imperante modernista.

Los poemas denominados posmodernistas son los conocidos «Tristitia» (1: 515) y «El hermano ausente en la cena de Pascua» (1: 528). Ambos presentan la atmósfera familiar, remiten al ambiente provinciano y el lenguaje recoge elementos cotidianos. Sin embargo, los recipientes son sonetos modernistas de medida silábica alejandrina; las rimas son respectivamente ABAB:CDCD:CCE:FFE, a la manera francesa muy difundida en el periodo modernista, y ABBA:CBBC:DED:EDE. Estos poemas, según el consenso de la comunidad crítica, son los más representativos de la nueva sensibilidad de la lírica peruana, pues recogen una voz íntima y que escarba en el universo del núcleo familiar. Se deja de lado los espacios exóticos, cosmopolitas, por el escenario marino, la provincia; pero el plano del recipiente métrico demuestra ligazón con la herencia modernista. Estos poemas son los más representativos de la nueva lírica que

ofrece Valdelomar en el plano temático, pero evidencian que su nuevo lenguaje se vierte sobre el recipiente modernista.

El poema «Nocturno» (1: 515-517) configura un locutor testigo que observa a la ciudad como un ser vivo que descansa en la lúgubre noche y que en dicha temporalidad observa el aparecer de un conjunto de sujetos que contraponen la imagen de una ciudad que desea entrar en la modernidad. Así, este locutor observa la presencia de elementos propios de una urbe que aspira a ser moderna representada en el auto y el teléfono; sin embargo, el locutor muestra también lo anti moderno de la ciudad en la imagen de la pobreza, los mendicantes, los ebrios y perros callejeros. El locutor recoge lo precario de la ciudad, lo marginal. En otros términos, el poema no ofrece luces, brillos, el resplandor de la gran urbe; por el contrario, muestra lo lúgubre, sórdido, precario de una urbe con anhelos de ser moderna. En este poema también aparece un contraste en la concepción de la mujer. Por un lado, la dama amada por el locutor del poema se configura con ropajes del lenguaje modernista: “Y ella en la muda alcoba blanca,/ rosado y tibio su jugoso cuerpo,/ extenderá su cabellera rubia/ sobre las rojas flores de sus senos.”(1: 517); y por el otro, las damas de la noche reciben una escueta descripción en la que se percibe su desdén: “Un auto lleno de farautes/ pasa, alborota, insulta; entre ellos/ van las criollas cortesanas/ zambas, pintadas y de pies pequeños” (1: 516). Subyace en el poema el profundo temor del locutor ante la muerte, pues ello implicaría la pérdida de disfrutar los placeres que puede obtener de la amada, situación que revela la dependencia del sensualismo modernista. Este poema presenta, entonces, a nivel temático muestras de una nueva sensibilidad al representar una urbe caracterizada por su periferia; así como

también un lenguaje de procedencia modernista en el momento de representar a la mujer deseada.

En el plano de la métrica, este poema está construido a partir de dieciséis cuartetos, estrofa preferida por los modernistas, cuyos versos presentan dos medidas silábicas: eneasílabos y endecasílabos. El timbre de los versos es asonante. En conjunto, la métrica del poema indica un recipiente modernista con una combinación de eneasílabos modernistas con endecasílabos clásicos con un predominio de la primera medida silábica. El poema nos ofrece, entonces, una escritura que busca intentar ser moderna, pero que resulta atrapada en el código métrico imperante. Una muestra más acerca de la tensión que se produce entre el sonido y el sentido en la lírica de nuestro autor.

Una primera idea que se puede proponer hasta este momento consiste en pensar que el locutor del poema se encuentra escindido; pues una parte de él se configura en la tradición y la otra, en el progreso y la modernidad existentes en los otros poemas. Así, es posible añadir que el objetivo que persigue el "posmodernismo" de Valdelomar es articular lo tradicional y lo nuevo. Estos datos básicos demuestran la dialéctica que se crea entre el mensaje y el recipiente estrófico sobre el cual verterlo. Valdelomar por el contenido de sus textos se convierte en influencia, novedad. Por la forma resulta ser un poeta epígono del modernismo.

En este periodo, encontramos dos extraños poemas que responden perfectamente a una estética que toma distancia incluso del posmodernismo, a saber: «Fugaz» y «La viajera desconocida». Además, es posible apuntar que se acercan a la estética simbolista. Así, estos textos comparten con los anteriores la

representación de un locutor que asume la primera persona y el soliloquio reflexivo. Este locutor construye una relación con una realidad externa que genera en él un conjunto de significados que completan su experiencia vivencial: no estamos ante hechos que generan un lenguaje que tienda a la referencialidad; por el contrario, se evocan sensaciones, percepciones, que intentan ser decodificadas con un lenguaje que sugiera. Más que el tema común de la evocación del pasado familiar, el escenario de la provincia, subyace en dichos textos la búsqueda por representar una realidad extraña, singular, cargada de símbolos que en el propio poema cobran forma. Ambos poemas transcienden el intimismo y la "narratividad descriptiva" evitando así la comunicación diáfana del poema, requisito básico de la poesía moderna. Los poemas operan con la desorientación que embarga al lector cuando está frente a ellos: subyace el objetivo de sorprender y abrir la pluralidad semántica del poema. Estas características iniciales constituyen los cimientos de la lírica moderna. Observemos el poema «Fugaz» (1: 514):

Venía por la curva
Honda y gris del camino.

Se acercó sin mirarme
Bajo el cielo tranquilo.

Me miraron sus ojos inefables;
Un gran silencio del paisaje, vino.

Y se perdió en la sombra
Inerte y perfumada del follaje macizo

Este poema radicalmente diferente de los anteriores renuncia a configurarse en una lírica de la confesión como característicos del posmodernismo de nuestro autor. El "yo" abandona todo referente vivencial o explicación de

rezagos biográficos por la autonomía de la creación imaginativa del poeta. Asimismo, este poema posee la característica del fragmentarismo; pues sólo ofrece un instante o “fragmento” del mundo externo, ya que este es inabarcable e inaprehensible para el sujeto. La atmósfera de misterio y extrañamiento que construye el poema induce a la sugestión: el locutor del poema se encuentra en una situación de ignorancia racional absoluta. El único contacto que posee con la realidad circundante se funda en percepciones primarias como el acto de mirar. El locutor del poema se reduce a un solo sentido[32].

En el plano métrico incluso este poema es, parcialmente, distinto. Lejos de extenderse en un soneto o en una estrofa de mayor extensión, el poema ofrece cuatro pares de versos. El recipiente estrófico es conciso, exacto. No se cae en la monotonía de la rima, pues solo riman los versos pares y de manera asonante. Sin embargo, en la medida silábica demuestra su lazo modernista, pues predomina el heptasílabo acompañado de un alejandrino final, además de un solitario endecasílabo. Este último verso no ajeno, pero no de uso masivo en la poesía modernista.

Por su parte, el poema «La viajera desconocida» (1: 522) sugiere la imagen de un ser extraño con el cual no se establece ningún contacto. La única manera que cobra forma este extraño ser es a partir del filtro subjetivo del locutor del poema y de su percepción del mirar y oír. Observemos parte del poema:

> La cabeza inclinada en la cóncava mano,
> el cuerpo agazapado en un gesto felino,
> sus ojos son los ojos siniestros del Destino
> y su boca la puerta de un insondable arcano.

[32] El análisis detallado de este poema será realizado en el siguiente apartado de este capítulo.

> Cuando el mar en las tardes su furor agiganta,
> la ignota en un violento impulso se levanta
> y las rojas quimeras del crepúsculo mira.

El locutor del poema busca comprender esta presencia a través de un cuerpo zoomorfo. El poema no muestra la descripción modernista de la viajera, apela a las sugerencias para crear una imagen de ella. Asimismo, el lenguaje deja de lado el exceso de términos que constituyan la isotopía del brillo, belleza; sin embargo, el plano métrico del poema es absolutamente modernista: su forma estrófica es un soneto de medida silábica alejandrina y con una rima consonántica cuya disposición es ABBA:CDDC:EEF:GFG[33]. Este poema constituye una muestra más de la diferente escritura que ofrece nuestro autor, pero que mantiene la raigambre de la forma modernista.

Es posible proponer que cuando Valdelomar decide abandonar los adjetivos excesivos, las descripciones y narraciones, el poema como artefacto de afirmaciones; ofrece una lírica nada modernista, sino moderna[34]. Este Valdelomar es el más original, moderno y escaso. No es posible indicar de manera definitiva que la lírica de Valdelomar constituya un referente obligado para estudiar la poesía peruana posterior; pero sí es posible apuntar que inició el cambio de sensibilidad de la lírica peruana e incluso se puede rastrear vínculos intertextuales con poetas coetáneos como César Vallejo y José María Eguren[35].

---

[33] Este poema también será analizado en el apartado siguiente.

[34] Las principales características de la poesía moderna han sido extraídas de *La estructura de la lírica moderna* de Hugo Friedrich (1974). Asimismo, en la segunda edición del libro *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* de Camilo Fernández se desarrollan también las generalidades de la poesía moderna (25-28).

[35] La relación intertextual entre Vallejo y Valdelomar fue analizada por Camilo Fernández Cozman, véase el primer apartado de este capítulo referente a la recepción crítica sobre la lírica de nuestro

Entre los años de 1916 a 1919, aparecen nuevos poemas publicados en diversos diarios y revistas[36]. La mayoría de estos poemas se caracterizan por una temática intimista, en ocasiones reflexiva. El locutor de los textos deja en segundo plano la actitud narrativa-descriptiva. El lenguaje se torna cotidiano, coloquial. La limpieza y exactitud de los adjetivos permiten una efectiva articulación entre el qué decir y el cómo decir. Podemos denominar a este momento *periodo de predominio temático posmodernista, pero formalmente modernista*. Puesto que el examen métrico de los poemas indica un empleo usual del soneto alejandrino con una disposición de la rima que oscila entre lo clásico y modernista. Es decir, algunos sonetos poseen la rima abrazada (de corte clásico) y a la manera francesa (rima modernista). Existe un soneto titulado «Acuarela» (1: 538) cuya medida de versos es eneasílaba y rima asonante abba:cdcd:EEF:gga; características básicas del modernismo.

El poema «La casa»[37] (1: 535-536) presenta la imagen de una casa en ruinas que es capaz de contrastar dos temporalidades. Vale decir, un pasado en el que la casa se encuentra en todo su esplendor y por extensión sirve de espacio a la unidad familiar, felicidad entre todos sus miembros. Muestra, también, un presente en el que la casa se encuentra en ruinas y reina la desolación, el

---

autor. En el último capítulo de este trabajo, se desarrollará una aproximación entre Valdelomar y José María Eguren a partir de los poemas «La viajera desconocida» y «La tarda», respectivamente. Sin embargo, desarrollamos el análisis detallado por separado en los capítulos de cada autor: «La tarda» será analizado de manera minuciosa el siguiente capítulo; mientras que el análisis de «La viajera desconocida» formará parte de este capítulo.

[36] Entre los medios impresos destacan *La Crónica, Letras* (Quito)*, Mercurio Peruano, La Prensa, Mundo Limeño, Sudamérica, Variedades, Balnearios,* etc. (1: 534 y ss.).

[37] Este poema se analiza de manera minuciosa en el quinto capítulo con el propósito de entablar los vínculos intertextuales con los poemas «Casa Vetusta» de José María Eguren y «La casa misteriosa» de Manuel González Prada. Asimismo, es necesario señalar que el poema de Valdelomar se publicó por primera vez el 7 de enero de 1917 en *Balnearios* con el título «La casa familiar». La versión que se comenta en este capítulo y se examina en el quinto corresponde a la última versión publicada en abril del mismo año en *La Crónica* (1: 536).

resquebrajamiento familiar. Asimismo, el poema permite proponer dos etapas de la vida del locutor en evidente contraste; en otros términos, el pasado sitúa al locutor del poema con una niñez caracterizada por la integración familiar y la convivencia entre todos sus miembros. En cambio, el presente lo sitúa en la etapa de la adultez; hecho que implica la soledad, la fractura de la unidad familiar. El locutor del poema añora ese tiempo pasado marcado por la felicidad del espacio familiar. La casa en ruinas es simplemente el símbolo de esa soledad y añoranza por el bien perdido. El lenguaje del poema construye referentes ubicados en el espacio del campo; por ello se deja de lado el boato del léxico modernista. El plano formal del poema, muestra que nos encontramos ante un soneto de medida silábica alejandrina; asimismo, es oportuno indicar que el poema se vale de la cesura para mantener dicha medida silábica como por ejemplo en el verso: “la vid de frescos pámpanos // en racimos escasa” se divide el verso en dos mitades de siete sílabas métricas; hecho posible gracias a la cesura y ley de acentos finales que suprime una sílaba métrica en terminaciones esdrújulas. Este hecho revela el manejo de la técnica formal y de las estrategias del poema para lograr la simetría de los versos del soneto. Valdelomar muestra su dominio técnico y perfección formal del verso, muestras de su herencia modernista. El timbre del poema presenta una distribución de la rima clásica, ABBA:ABBA:CDE:CDE, de naturaleza consonántica. Entonces, el poema escarba en la sensibilidad de la unidad familiar, su añoranza de un pasado marcado por la felicidad a partir de un lenguaje que refiere a elementos campesinos y cotidianos; sin embargo, el recipiente, su verso, demuestran su herencia modernista. Una muestra más de la tensión entre el sonido y el sentido.

Un poema clave de este momento es «Abre el pozo, como vieja pupila…» (1: 537), pues el poema vuelve sobre la representación de la soledad del hogar, fundamentalmente en la búsqueda de los restos de la desaparecida niñez. Además, este poema es un ingreso a la casa abandonada y la triste constatación de una felicidad difícil de recuperar. El primer cuarteto de este poema hace referencia al horno en el cual se cocinaba el "bollo" que alude de manera implícita al pan familiar de una pasada unidad. En el tiempo del presente, todo ello no existe, ha desaparecido. Los tercetos del poema pueden servir como valiosos ejemplos:

> Los restos de mi dulce niñez busco en la oscura
> soledad de las salas, en el viejo granero,
> y sólo encuentro la honda tristeza del pasado.
>
> El corazón me lleva por el viejo granero
> y encuentro en los despojos, viejo, decapitado,
> el caballo de pino del que fui caballero.

Estos versos muestran que en los restos de la casa se encuentran los recuerdos del locutor del poema. La niñez se configura como una etapa de viva felicidad; sin embargo, los elementos de la casa ahora se encuentran envejecidos, derruidos. La ausencia de la cabeza del caballo de juguete es equivalente a la decapitación de la niñez del locutor personaje; es también la pérdida de todos los valores que la niñez lleva consigo. El locutor se encuentra solo y los recuerdos se diluyen al observar que los referentes que en el pasado les daban vida; ahora son indicadores de la tristeza, abandono. En el plano métrico, este poema es un soneto de medida silábica alejandrina y de rima consonante que sugiere su nexo con la forma modernista. Por otro lado, este poema puede vincularse con el

poema «La casa»; pues ambos giran alrededor del tema de la soledad, la unidad familiar y la añoranza por la felicidad de la niñez.

En esta misma línea, tenemos el poema «Ofertorio» (1: 554-555) que recoge el tema de la niñez, pero esta vez como la conservación y actualización, gracias a la memoria, de la enseñanza que se produjo en dicha etapa proveniente de la naturaleza. Asimismo, es un poema que entra en un diálogo directo con «Tristitia», observemos el primer sexteto del poema:

> Cuando el rojo crepúsculo en la aldea ponía
> la silenciosa nota de su melancolía,
> desde la blanca orilla iba a mirar el mar.
> Todo lo que él me dijo aún en mi alma persiste:
> “mi padre era callado y mi madre era triste
> y la alegría nadie me la supo enseñar”.

En este poema aparece de manera explícita la referencia a la aldea, al escenario de la provincia. Asimismo, remite al escenario marino: al aprendizaje adquirido gracias a la naturaleza, vale decir, ella posee un implícito animismo que le permite hablar e incluso transmitir su sabiduría hacia el locutor personaje. Al igual que los poemas anteriores, el locutor del poema se sitúa en el presente con su condición de adulto; sin embargo, ya no existe el lamento, pesar, por la niñez perdida; el locutor del poema asume su actual condición. Al parecer ser adulto implica un naufragio necesario para labrarse un sentido; esta vez quien podrá guiar sus pasos es el alocutario representado en el poema. Este alocutario se convertirá en la guía que necesita el locutor del texto, observemos el sexteto final del poema:

> Hoy, con mi barca débil, navegando en la ignota
> inmensidad brumosa, la blanca vela rota,

tu espíritu bueno me sepa guiar.
Tú, blanca, dulce, pensativa, adorada,
recuerda y pon en estas palabras tu mirada
amorosa y profunda como el cielo y el mar…

El fragmento muestra la invocación hacia un locutor que se configura como un ser amado que es capaz de configurarse como los elementos modeladores de la niñez del locutor, vale decir, el alocutorio posee propiedades que la voz del poema encontró solo en la naturaleza, por ello su vínculo e implícita dependencia. Si examinamos la forma, es necesario anotar que el poema está construido a partir de cuatro sextetos y los versos oscilan entre los tridecasílabos y los alejandrinos; asimismo, la disposición de la rima es la forma habitual empleada por nuestro autor, a saber: aabccb que para este poema es asonante.

El poema «A mis hermanos, José, Roberto y Anfiloquio» (1: 560), se presenta como una lírica confesional en la que se emplea un lenguaje conversacional. El poema se dirige a varios alocutarios representados a los cuales se le extiende un juego interrogativo que finalmente concluye con una apelación: mantener vivo su recuerdo, su memoria. Observemos los versos finales:

Éramos siete hermanos,
¿recordáis?
Un día yo me volví triste para siempre,
¿recordáis?
Y un día seréis seis hermanos,
¡no me olvidéis!

El poema repite a modo de estribillo el verso “¿recordáis?”, con tres sílabas métricas, a lo largo del poema; sin embargo, el verso final actualiza este estribillo no solo en el plano del contenido, sino también en el plano de la cantidad silábica. Vale decir, en el plano métrico se deja la iteración trisílaba por un único verso

tetrasílabo que tiene su correlato en la dimensión semántica del poema, pues se deja la interrogación por una suplicante exclamación. Por otro lado, el poema presenta una medida silábica libre en los versos impares y la rima no es imperante en el poema; además, los versos se presentan en un conjunto de dos, hecho que permite observar que esta forma de organizar el poema corresponde con la agilidad del diálogo vivo en la cual se asevera y luego se procede a interrogar. Existe una eficaz articulación entre la forma estrófica y el contenido del poema, es uno de los poemas menos modernistas tanto en la temática como en la forma.

El poema «Vamos al campo, César. Pon tu mano en mi brazo…» (1: 577-578) representa la invitación que realiza el locutor de ir al campo como un espacio capaz de mitigar la pesadumbre que padece el alocutario nominado César:

> Iremos conversando, bajo la paz del cielo,
> Sobre las mustias hojas, en la tarde serena.
> Mientras se ponga el sol tú me dirás tu pena
> Y el viento cantará canciones de consuelo.

Es decir, el campo, evocación del escenario de la provincia, sirve de recipiente sobre el cual verter las penas, tristezas; asimismo, sus elementos brindan alivio, consolación. El campo, entonces, es el espacio en el cual se encuentra la tranquilidad y el bienestar que son esquivos en la urbe moderna. El campo se configura en el poema como la solución de aquello que causa aflicción en el sujeto. Los elementos del campo como el viento, las aves, los sauces, grillos, etc., presentes en el poema, refuerzan la noción de libertad, serenidad y reconciliación del sujeto consigo mismo. Las consideraciones métricas del poema nos muestran una composición basada en cuatro cuartetos –estrofa preferida por

el modernismo–, de medida alejandrina y con una distribución de la rima singular: en los dos primeros cuartetos poseen la forma de un sonetos, ABBA:CDDC, mientras que en los dos últimos posee una mayor libertad, efGH:IGIH. Existe, tal como se puede apreciar, un predominio de la rima consonante. En conjunto, el plano métrico del poema revela una cercanía con el código métrico modernista.

La revisión general de los poemas de este momento permite apuntar que aún existe un número menor de poemas tributarios del modernismo tanto en la forma como el contenido; entre ellos mencionamos a «Epistolae liricae ad electum poetan juvenem» (1: 545-549), «En la página azul» (1: 551-552), «Optimismo» (1: 556-557), entre otros. Asimismo, se recogen cuartetos, quintetos, tercetos y estrofas de variado número de versos. De la misma manera, la medida silábica tiene como tendencia los tridecasílabos, alejandrinos, pentadecasílabos, endecasílabos. Una característica medular del código métrico modernista es el escaso uso del verso octosílabico. Esta medida silábica aparece en dos poemas de Valdelomar, a saber: «Traidorcillo» (1: 539-540) y «Era una tarde triste y trágica» (1: 582)[38].

En este periodo si bien existe un predominio de la temática "posmodernista", nuevamente se observa que el verso y depósito estrófico se configuran a partir de los parámetros métricos modernistas. Es pertinente escribir, entonces, que la poesía de Valdelomar resulta novedosa por el cambio de sensibilidad que se percibe a nivel temático; sin embargo, no es capaz de asumir la tarea de diseñar un recipiente o elaborar un verso propio. Valdelomar queda

[38] A modo de información adicional debe señalarse que el primer poema forma parte del cuento «Los ojos de los reyes» y el segundo fue una publicación póstuma. Es posible señalar que ambos textos representaron una importancia secundaria respecto del total de su producción lírica.

atrapado en la métrica modernista. Propone una temática diferente, pero en el mismo recipiente.

3.4 El papel del ritmo en tres poemas de Abraham Valdelomar

Es el momento de proceder a revisar de manera detenida tres poemas de Valdelomar con el propósito de observar las relaciones entre el ritmo y la dimensión semántica del poema. Los dos primeros son «Fugaz» y «La viajera desconocida» correspondientes al segundo momento propuesto en el apartado anterior. Finalmente, se analizará el poema «Abre el pozo como vieja pupila».

3.4.1 La mirada que percibe el movimiento del instante: primera lectura del poema «Fugaz»

Se ha señalado en el apartado anterior la novedad e importancia singulares que posee dicho poema. El objetivo siguiente es indagar y realizar aproximaciones respecto de las articulaciones entre el ritmo y la dimensión semántica del poema. El ritmo que se construye en sus versos no resulta una simple disposición eufónica o armoniosa. Como se observará a continuación, el ritmo tensiona, dinamiza y comunica secuencias, giros semánticos que posibilitan rastrear la dimensión semántica que subyace en el poema. La importancia de los grupos rítmicos semánticos, como unidades portadoras de significado, es medular para la consecución del objetivo arriba señalado. A continuación se reproduce, nuevamente, el poema con sus respectivos grupos rítmico semánticos y los tiempos marcados:

Cuadro Nº 4
Organización de los grupos rítmico semánticos y tiempos marcados del poema «Fugaz»

«Fugaz»	Grupos rítmicos semánticos	Tiempos marcados
Venía por la curva	xx́x/ xx́x	2 – 6
Honda y gris del camino.	x́x/ x́/ xx́x	1 – 3 – 6
Se acercó sin mirarme	xx́/ xx́x	3 – 6
Bajo el cielo tranquilo.	xx́x/ x́x	3 – 6
Me miraron sus ojos inefables;	xx́x/ x́x/ xx́x	3 – 6 – 10
Un gran silencio del paisaje, vino.	xxx́x/ xx́x/ x́x	4 – 8 – 10
Y se perdió en la sombra	xxx́/ x́x	4 – 6
Inerte y perfumada del follaje macizo.	x́x/ xx́x/ xx́x/ x́x	2 – 6 – 10 – 13

Los datos nos indican un total de 71 sílabas rítmicas reales en el poema. La distribución básica es como sigue:

- 5 versos de 7 sílabas = 35 SM.
- 2 versos de 11 sílabas = 22 SM.
- 1 verso de 14 sílabas = 14 SM.

A continuación un cuadro general del poema:

Cuadro Nº 4.1
Información general de las constantes y tendencias métricas*

Grupo rítmico semántico	Número de sílabas por frecuencia	Total de sílabas por grupo	%
xx́x	4 . 9	36	50.7
x́x	3 . 9	18	25.3
xxx́x	5 . 1	5	7
x́x	2 . 2	4	5.6
xxx́	4 . 1	4	5.6
xx́	3 . 1	3	4.2
x́	1 . 1	1	1

* Detalle: La primera columna muestra los grupos rítmico semánticos organizados desde el mayor al menor respecto de la frecuencia de aparición. La segunda columna presenta el número de sílabas que conforman a cada grupo rítmico semánticos acompañado de la cantidad de veces que aparece dicho grupo a lo largo del poema. La tercera columna ofrece el producto obtenido del

número de sílabas y la frecuencia de aparición. Finalmente, la cuarta columna muestra el porcentaje obtenido a partir la multiplicación del total de sílabas que conforman un grupo por el factor 100 y dividido entre el total de sílabas que conforman el poema. Este resultado es equivalente al porcentaje de aparición que le corresponde a cada grupo rítmico semántico.

Vamos a desentrañar estas informaciones de naturaleza abstracta. En primer lugar, se aprecia que el grupo rítmico semántico más frecuente es xx́x (“por la curva”, “del camino”, “me miraron”, “sin mirarme”, “del paisaje”) con un 50.7%, presente en todos los versos. Este grupo rítmico semántico unido al grupo x́x pasan a constituir un 76% de presencia dominante en el poema. Ambos grupos son susceptibles de crear la percepción de ritmo. Se configura, entonces, el impulso métrico del poema que coincide con el verso inicial. Observemos, también, que el grupo xx́x articula en los grupos de intensidad la isotopía de lo visual. Es decir, la información semántica que proporciona refiere a la perceptibilidad visual: contemplar el conjunto de presencias que aparecen ante el locutor del poema. Ver el paisaje, la curva el camino, el follaje, el cielo, etc.; son acciones que sólo requieren el acto contemplativo, el mirar. Resulta muy significativo que las acciones que necesitan movimiento, desplazamiento se articulan en los grupos rítmico semánticos de menor frecuencia como son los casos “xx́x” (“se acercó”), “xxx́x” (“y se perdió en”) y “x́x” (“vino”). En consecuencia, nos encontramos ante los momentos de expectativa frustrada. Finalmente, para concluir la revisión de la información abstracta, se observa que existe el grupo “x́” con una frecuencia del 1%. Representa la única información que alude directamente al color y que, a la vez, configura la atmósfera de misterio y lúgubre del poema.

Al iniciar el análisis resulta pertinente dividir el poema en dos segmentos. El primero comprende los cuatro versos iniciales. El título que se le puede asignar es “el venir y no ver de lo desconocido versus el mirar del locutor del poema”. Asimismo, obsérvese que este segmento se encuentra conformado por los versos de medida heptasilábica y por el paralelismo del grupo rítmico semántico dominante (xx́x). El segundo segmento está conformado por los cuatro versos restantes. El título que se propone para tal segmento es “el mirar y el alejarse de lo desconocido versus la quietud y el mirar del locutor del poema”; sus versos son los de medida silábica mayor (once y catorce sílabas métricas). Así como también, por los grupos rítmico semánticos de menor frecuencia en el poema y que constituyen su tendencia.

Como se aprecia, el primer segmento se inicia con el impulso métrico. El cual proporciona una información cotidiana: el acto de andar, moverse, desplazarse. Tal acción abandona su cotidianidad pues se realiza en un espacio configurado por la tristeza, monotonía. El segundo verso comunica este conjunto de significados y potencializa la enormidad del espacio en el grupo rítmico semántico “x́x” (“honda”), que, asimismo, inicia dicho verso con un tiempo marcado en la primera sílaba. El grupo inmediato “x́” (“gris”) configura e intensifica la atmósfera de tristeza, monotonía, lúgubre del espacio. Es importante resaltar cómo los grupos rítmico semánticos de menor frecuencia, alteran a nivel semántico la cotidianidad o naturalidad del andar. Y cuando se vuelve al grupo de intensidad afectado (“del camino”), este se ejecuta en el impulso métrico. Es decir, el impulso métrico en tanto previsible, percepción continua, se corresponde con grupos de intensidad cotidianos, habituales, como el andar, la curva, el camino.

Mientras que los giros semánticos que modifican la naturalidad de dichos grupos de intensidad se realizan en los momentos de expectativa frustrada. Apréciese a continuación la disposición de los grupos rítmico semánticos en los versos tercero y cuarto:

xxx́ / xxx́x	Se acercó / sin mirarme
xxx́x / xx́x	Bajo el cielo / tranquilo

Existe una igual repartición de los tiempos marcados (sílabas tres y seis). La actualización del impulso métrico se retoma en la parte final del tercer verso y en todo el cuarto verso. Sin embargo, el grupo rítmico semántico que impide la realización absoluta del impulso métrico es xxx́ que contiene al sintagma “se acercó”. Este nuevo momento de expectativa frustrada no es una disonancia o un error –jamás podría serlo en cualquier poema–, por el contrario, proporciona a la dimensión semántica del poema el destino inicial y la proximidad que experimenta el locutor del poema. El acercamiento de lo desconocido y su indiferencia se contrastan con la armonía y calma de la naturaleza representados en los sintagmas “bajo el cielo” y “tranquilo”. Nuevamente, el impulso métrico articula lo cotidiano, lo conocido y, si rescatamos lo planteado al iniciar este apartado, lo visual. El desplazamiento/movimiento de lo desconocido afecta al locutor del poema permitiéndole que construya un juego de oposiciones: visual vs. movimiento, pasividad vs. actividad, asombro vs. indiferencia.

El segundo segmento se inicia con el impulso métrico en el quinto verso. La diferencia respecto del anterior consiste en la duplicación del grupo rítmico semántico xxx́x, que abraza al grupo x́x. Justamente la referencia del sentido

perceptivo fuente en el sintagma “sus ojos” (xx́x) se encuentra atrapada no sólo por la acción que debe llevar a cabo (el mirar), sino, también, por lo intraducible o la imposibilidad comunicativa de tal mirada. El impulso métrico se fractura con la aparición de un grupo rítmico semántico nuevo en el verso sexto: xxxx́x, que articula al sintagma “un gran silencio”. Dicho grupo implica significativamente la anulación de las presencias que integran el escenario (paisaje). El séptimo verso se inicia, también, con un grupo nuevo o, propiamente, momento de expectativa frustrada. El cual soporta el desplazamiento de lo desconocido: su marcha y alejamiento del horizonte perceptivo visual del locutor del poema. Son los momentos de expectativa frustrada los portadores del movimiento/desplazamiento de lo desconocido que aparece y desaparece ante el asombro e inercia del locutor personaje. El impulso métrico se retoma en la parte final del verso séptimo y en todo el verso octavo. Véase que la disposición rítmica de este último verso:

xx́x/xxx́x/xxx́x/xx́x (inerte y perfumada del follaje macizo)

Es exacta a la del primer y cuarto versos del poema. Se establece no sólo una correspondencia de la estructura rítmica, sino, además, una asociación semántica: se retoma de manera implícita la imagen del espacio y de la naturaleza impenetrable. El alejamiento/desaparición de lo desconocido atraviesa y despliega un poder mayor al que posee el locutor personaje. Esta situación le permite tomar conciencia de sus limitaciones y de su posición en la naturaleza. Lo “fugaz” se configura en un devenir o movimiento constante. Es una presencia que fluye, aparece/desaparece, genera asombro y no es capaz de asirse: no se intelige, se siente. Este poema es también fugaz en su estructura estrófica. Es brevísimo,

apenas ocho versos dividido en cuatro dísticos con tendencia a las siete sílabas métricas. El poema articula de manera coherente el material lingüístico y su depósito estrófico métrico.

El circuito comunicativo que se construye en el poema permite observar la presencia de un locutor personaje que se dirige a un alocutario no representado. Este locutor emplea fragmentos de su experiencia vivencial a partir de los cuales intenta aproximar al alocutario a la realidad percibida. El locutor transmite su experiencia en un texto sintético, solo ocho versos; pues lo vivido solo tomó unos instantes de tiempo y ello desea comunicar al alocutario no representado. El locutor personaje, además, busca transmitir la fugacidad de su encuentro con la entidad misteriosa con lo más inmediato de un cuerpo sintiente, vale decir, con la información transmitida por su campo visual. No hay lugar para el intercambio de palabras con la entidad, solo un contacto primario e inmediato: el mirar.

En el plano de la visión de mundo, el poema muestra una realidad construida a partir de instantes, de fragmentos, de momentos. En otros términos, la interacción del sujeto con la realidad se basa a partir del juego básico de percepciones que nuestros sentidos pueden recoger. Ellos construyen la información básica para nuestra comprensión del mundo. El poema parece poner de relieve a los sentidos como los primeros en el proceso de aprehensión del mundo circundante para luego dar paso a la sesuda reflexión materializada en el poema en tanto trabajo o elaboración de un discurso, lenguaje. El poema enfatiza lo visual, hecho que posibilita proponer que la relación del sujeto con el mundo externo se realiza e inicia a partir de las imágenes, de las figuras, de la forma; asimismo, estas no son inmóviles, estáticas, pues se encuentran regidas por el

discurrir, el movimiento o el paso temporal. El sujeto, entonces, se encuentra en una dinámica intensa que captura realidades percibidas en imágenes; pero que estas resultan ser efímeras, no necesariamente comprensibles.

3.4.2 «La viajera desconocida»: rasgos de un extraño ser

Una presencia femenina hiere intensamente al locutor del poema. Este procede a elaborar la forma de dicha presencia con el propósito de comprenderla e intentar proyectar su imagen. «La viajera desconocida» es un soneto alejandrino que posee una rima consonántica que en los cuartetos es abrazada. La disposición de la rima es ABBA:CDDC:EEF:GFG, observemos el poema con la disposición de los grupos rítmico semánticos y de los acentos de intensidad:

Cuadro Nº 5
Organización de los grupos rítmico semánticos y tiempos marcados del poema «La viajera desconocida»

«La viajera desconocida»	Grupos rítmico semánticos	Tiempos marcados
En el rostro anguloso de fiero perfil duro	xx́x/xx́x/xx́x/xx́/x́x	3-6-9-12-13
se enseñorea el aire de su adusta mirada;	xxx́x/x́x/xx́x/xx́x	4-6-10-13
parece que viniera de una tierra ignorada,	xx́x/xx́x/xx́x/xx́x	2-6-10-13
habla un idioma extraño, sordo, lento y oscuro.	x́x/xx́x/x́x/x́x/x́x/xx́x	1-4-6-8-10-13
La cabeza inclinada en la cóncava mano,	xx́x/xx́x/xx́xx/x́x	3-6-10-13
el cuerpo agazapado en un gesto felino,	xx́x/xx́x/xx́x/xx́x	2-6-10-13
sus ojos son los ojos siniestros del destino	xx́x/x́/xx́x/xx́x/xx́x	2-4-6-9-13
y su boca la puerta de un insondable arcano.	xx́x/xx́x/xxx́x/x́x	3-6-11-13
Cuando el mar en las tardes su furor agiganta,	xx́/xx́x/xx́/xx́x	3-6-10-13
la ignota en un impulso violento se levanta	xx́x/xx́x/xx́x/xx́x	2-6-9-13
y las rojas quimeras del crepúsculo mira.	xx́x/xx́x/xx́xx/x́x	3-6-10-13
Pasa sobre la nave graznando una gaviota,	x́x/x́x/xx́x/xx́x/xx́x	1-3-6-9-13
epilépticamente la dura hélice gira	xx́xxxx/xx́/x́xx/x́x	3-9-10-13
y en la estela agitada la blanca espuma flota.	xx́x/xx́x/xx́x/x́x/x́x	3-6-9-11-13

El verso del soneto está conformado por dos hemistiquios cuyos acentos principales son aquellos que golpean en sílaba seis y trece. Alrededor de estos los demás golpes de intensidad no guardan una simetría. Sin embargo, es posible percibir el movimiento del impulso métrico y la regularidad de los intervalos que se producen entre los acentos. En el plano de los grupos rítmico semánticos, se puede observar una regularidad y alternancia de los mismos. Aquí, sin duda, es posible observar una prueba objetiva de la organización tanto rítmica y semántica del poema. A continuación, se muestra el siguiente cuadro con los grupos rítmico semánticos que conforman el poema así como también su frecuencia de aparición y su respectivo porcentaje:

Cuadro Nº 5.1
Información general de las constantes y tendencias métricas*

Grupo rítmico semántico	Número de sílabas por frecuencia	Total de sílabas por grupo	%
xx́x	3 . 21	63	32.1
xxx́x	4 . 16	64	32.6
x́x	2 . 14	28	14.2
xxxx́x	5 . 2	10	5.1
xxx́xx	5 . 2	10	5.1
xxx́	3 . 2	6	3.1
xxx́xxxx	7 . 1	7	3.5
xx́	2 . 2	4	2
x́xx	3 . 1	3	1.53
x́	1 . 1	1	0.5

* Detalle: La primera columna muestra los grupos rítmico semánticos organizados desde el mayor al menor respecto de la frecuencia de aparición. La segunda columna presenta el número de sílabas que conforman a cada grupo rítmico semánticos acompañado de la cantidad de veces que aparece dicho grupo a lo largo del poema. La tercera columna ofrece el producto obtenido del número de sílabas y la frecuencia de aparición. Finalmente, la cuarta columna muestra el porcentaje obtenido a partir la multiplicación del total de sílabas que conforman un grupo por el

factor 100 y dividido entre el total de sílabas que conforman el poema. Este resultado es equivalente al porcentaje de aparición que le corresponde a cada grupo rítmico semántico.

Esta información de naturaleza estadística puede comprenderse de la siguiente manera. En primer lugar, el cuadro muestra tres grupos rítmico semánticos dominantes, a saber: xx́x, xx́x, x́x; que en total conforman un 78% de sílabas rítmicas reales del poema. En otros términos, estos grupos son susceptibles de crear la percepción de ritmo en el poema. Estos grupos constituyen, sin duda, el impulso métrico del mismo; es más, tal como puede observarse, se encuentran en todos los versos. Sin embargo, en segundo lugar, si bien estos grupos dominan en el texto, su disposición no es rígida; pues el poema no busca caer en una percepción monótona. El movimiento del impulso métrico es actualizado con la presencia de grupos de menor frecuencia de aparición y que poseen una importante función en el sentido del poema; pues refuerzan y definen rasgos, características, de la entidad femenina. Así, en el primer verso: “En el rostro anguloso de fiero perfil duro” – “xx́x/xx́x/xx́x/xx́/x́x” observamos el primer choque entre los dos últimos grupos siendo uno de menor (2%) y mayor frecuencia (14.2%) respectivamente: “… perf*i*l d*u*ro”. Hecho que permite apuntar el énfasis de los rasgos severos, graves, de la entidad femenina al confrontar dos golpes de manera inmediata. Es preciso apuntar que el verso decimotercero presenta el contraste de los golpes del fragmento “…dura hélice…” – “…xx́/x́xx…” que resultan ser de dos grupos rítmicos de mínima frecuencia de aparición con un respectivo 2% y 1.53%. Es significativo este fragmento de verso, aun el verso completo, y su correspondiente terceto final; puesto que es la más explícita referencia de la nave en la cual se produce la contemplación del locutor hacia la

entidad femenina. Asimismo, es el único terceto en el cual se hace mención a la nave, a través de la figura de la sinécdoque, como el espacio para la interacción entre ambos; ya que las estrofas precedentes constituyen el recipiente de la descripción, valoración, de la extraña dama. En otras palabras, emplear grupos de escasa presencia va acorde con el contenido temático; porque le sirven de recipiente a la nave, isotopía de menor presencia en el poema.

En la actualización del impulso métrico, el séptimo verso muestra al grupo rítmico semántico de aparición única, “x́” (0.5%), en el grupo de intensidad: “son”; el cual desempeña una función de definidor, puesto que intenta conceptualizar a los ojos en tanto metonimia de la visión, a partir de su facultad de visualizar un hado adjetivado con la fatalidad.

Para una adecuada lectura del poema, resulta pertinente plantear su segmentación, así, será posible observar la progresión temática que se desarrolla en el mismo. Se opta por dividir el texto en dos segmentos. El primero está conformado por los dos primeros cuartetos, en los cuales se realizan la descripción física de la entidad femenina. El segundo segmento está integrado por los dos tercetos finales, en los cuales predomina la isotopía marina y su relación con dicha entidad. Entonces, el poema marcha de la presentación, descripción subjetiva, de los rasgos físicos de la viajera hacia la reacción que ella evidencia ante la violencia del mar y la llegada del crepúsculo. Este hecho hace que ella muestre una reacción cargada de iracundia y, en consecuencia, su ida; abandonando el horizonte de visión del locutor del poema.

El cuarteto que abre el poema lo hace con los grupos que constituyen el impulso métrico y un grupo de presencia mínima que tensiona significativamente

dicho verso; porque dicho verso hace referencia al particular rostro de la singular viajera. Su rostro no es el habitual: lleva consigo una severidad, gravedad, que necesita ser percibido y la colisión de los acentos (12 y 13) que involucra a los grupos de menor y mayor frecuencia refuerza esta percepción. Este "…perfil duro" crea una primera imagen del rostro de esta viajera e inmediatamente el segundo verso muestra una característica concreta de su mirada, a saber: lúgubre, áspera. Asimismo, este verso inicia con un grupo rítmico semántico de menor frecuencia (xxxx́x) y que le sirve de recipiente al sintagma "se enseñorea", vale decir, este grupo muestra otra característica, en este caso, la solemnidad que se hilvana con su mirada. Estos dos versos permiten plantear inicialmente que son los grupos rítmico semánticos de menor frecuencia los que configuran los rasgos extraños de la viajera. Los dos últimos versos de este cuarteto intentan rastrear el origen de esta viajera, sin embargo, prima la incertidumbre. Asimismo, existe la imposibilidad comunicativa, pues el código de la viajera resulta aún más extraño para el locutor, incomprensible, y refuerza la percepción de sujeto diferente, cuya presencia lo afecta. A nivel del ritmo, obsérvese que estos dos últimos versos poseen completamente a los grupos que conforman el impulso métrico. Este hecho resulta llamativo, porque se busca construir un mismo movimiento, el que domina en el poema, para comunicar una monotonía que apesadumbra, perturba, al locutor.

En el segundo cuarteto existe una implícita descripción de la viajera, así como también intentar comprenderla a partir de una metáfora que revelaría su zoomorfismo; es decir, su cuerpo es capaz de ser asociado no con una forma humana, y por extensión lógica o racional; sino con lo animal, instintivo e impulsivo. Si en el cuarteto anterior el rostro de la viajera causaba asombro en el

locutor, el cuerpo completo lo estupefacta. Si en el cuarteto anterior, la mirada estaba asociada a lo lúgubre, en este cuarteto los ojos están vinculados a la fatalidad. Asimismo, en el cuarteto anterior aparece la mención del extraño idioma, de manera implícita asociado al instrumento boca, y en este cuarteto la "boca" se convierte en una entrada para el misterio, lo oculto, enigmático. Es posible proponer que se produce un paralelismo a nivel temático entre estos dos cuartetos, pues aparecen los pares mirada-ojos, idioma-boca y sus respectivos calificativos. Sin embargo, a nivel rítmico no se produce dicho paralelismo. El impulso métrico, sin duda, es el dominante; aunque no guarda simetría respecto de los grupos rítmico semánticos del cuarteto primero. Por otro lado, es preciso apuntar que en estas dos estrofas se busca configurar un rostro y cuerpo para la viajera. Así, es posible reconstruir elementos como el rostro al cual se asocian el lenguaje y la mirada; así como también, el cuerpo, sus posturas.

El mar es un elemento medular en la lírica de nuestro autor. En este poema, los tercetos revelan la relación de la viajera frente a este elemento. El primer terceto muestra la violencia marina, su enorme furia y este hecho genera una respuesta similar en la viajera. Vale decir, la violencia del mar produce la iracundia de la viajera; posibilita que ella despliegue, también, una violencia que implícitamente llama la atención y afecta al locutor del texto. El plano rítmico muestra que sus dos primeros versos poseen una disposición de los grupos de intensidad. Además, presenta el grupo rítmico semántico "xxx́" (3.6%) de naturaleza aguda adecuadamente distribuida con los grupos de mayor intensidad. Es preciso indicar que este grupo es el recipiente del elemento que predominará en los versos finales, vale decir, el mar. Si se observa con detenimiento, es el

mismo grupo de menor frecuencia el que también transporta una característica de ese mar: “su furor”. El verso final de este terceto: “y las rojas quimeras del crepúsculo mira” permite sugerir que la mirada, ojos, de la viajera se concentra bruscamente en el juego de ensueños que ofrece el firmamento marino. Hasta este momento es posible indicar que esta estrofa se suma a las anteriores, puesto que también existe la mención implícita al cuerpo y a la vista a partir de metonimias que representan la función que solo se cumplen con esos elementos. A nivel del ritmo, este verso posee aquellos grupos que conforman el impulso métrico y un grupo rítmico mínimo: “xx́xx” (5.1%) recipiente del sintagma “del crepúsculo”. Grupo de medular importancia, pues es un indicador temporal. Vale decir, el crepúsculo es capaz de trazar dos momentos en el comportamiento de la desconocida viajera. Antes del crepúsculo la viajera se encuentra en un estado de tenso reposo, a la vista de los demás sujetos y, también, capaz de producir desconcierto en ellos. La presencia del crepúsculo aunada a la furia marina genera que la viajera se perturbe y responda violentamente. Asimismo, el crepúsculo constituye la etapa de transición de la luz a las sombras; además, durante su vigencia los cuerpos cobran formas peculiares dado el debate entre la escasa luminosidad de la tarde y el naciente ocaso. En este contexto, la viajera sufre las alteraciones, pareciese que su proceder estuviese en función de la naturaleza marina y de su entorno.

El último terceto del poema abandona la imagen de la viajera, curiosamente involucra su súbita desaparición. Este terceto se centra en el escenario marino y en la embarcación que la atraviesa. El poema no la nombra, pero a través de la figura de la sinécdoque (parte por el todo) es posible ver que la embarcación se

encuentra en una agitada marcha y con un rumbo impreciso. Es posible extender esta idea tanto a la viajera como aquellos que la contemplan. Vale decir, prima la incertidumbre del camino no conocido, la angustia y desolación que cobran cuerpo en las formas de la viajera. El terceto es explícito en mencionar que lo único que rodea a la embarcación es la inmensidad del océano y el vuelo solitario de la gaviota. El ritmo de este poema es importante, específicamente el correspondiente al verso decimotercero; ya que es el que posee el mayor número de grupos rítmico semánticos de frecuencia menor. Factor que constituye, sin duda, el momento de expectativa frustrada: “xx́xxxx/xx́/x́xx/x́x” recipiente del sintagma “epilépticamente la dura hélice gira”. Llama la atención que el ritmo cambie violentamente, porque estos grupos son los recipientes de la fuerza y propulsión de la embarcación. Es decir, estos grupos refieren a la materialidad de la nave como un elemento ajeno al universo marino. En esa dirección, el ritmo también se muestra extraño, diferente al conjunto que actualizan a la viajera, al locutor y al espacio del mar. Este hecho es relevante, pues somos capaces de percibir el contraste entre este verso y el que cierra el poema tanto rítmica como semánticamente[39]:

epilépticamente la dura hélice gira	xx́xxxx/xx́/x́xx/x́x
y en la estela agitada la blanca espuma flota.	xx́x/xx́x/xx́x/x́x/x́x

Obsérvese que el movimiento del ritmo del primer verso de la cita no guarda una simetría, que semánticamente rompe con todo lo tratado en el poema tal como se ha mencionado anteriormente. El verso final retoma el impulso métrico,

[39] Para un mayor contraste se opta por unir los grupos de intensidad (palabras) del verso final con sus respectivas sinalefas.

los grupos dominantes, y apréciese que semánticamente se retoma, también, el escenario marino con sus respectivos elementos. Es un terceto final que no solo concluye el poema sino también tensiona el movimiento del ritmo.

El circuito comunicativo que desarrolla el poema muestra la presencia de un locutor representado que se dirige a un alocutario no representado. El locutor resulta afectado ante la presencia de una entidad femenina, pues siente que es transgredido. Dicho locutor busca amplificar sus percepciones para brindar la imagen de la viajera. El locutor resalta características vinculadas a la isotopía de la oscuridad, el locutor sugiere una figura decadente, misteriosa; asimismo, su percepción la aprehende dependiente del contexto marino y del nomadismo. La intención del locutor es transmitir al alocutario sus afectos, emociones; busca liberarse de una imagen que lo perturba a través de querer comunicarla, de darla a conocer.

En el plano de la cosmovisión, la viajera es un ser que reúne en torno de sí un origen impreciso, un código lingüístico desconocido y una predestinación asociada a la fatalidad. Estas características constituyen el primer temor y creciente angustia ante aquello que no se conoce. No hay mayor fuente de miedo que aquello que proviene del no saber, pues no es posible ejercer poder alguno sobre lo ignoto. La viajera proyecta la imagen de un destino aciago y ante esto el hombre se siente perturbado, afectado. El poema posee el implícito de un viaje nómade, de impreciso punto de llegada. La ignorancia envuelve al hombre frente a su sino, esta situación lo angustia, aflige.

3.4.3 «Abre el pozo, como vieja pupila…» y las ruinas de la niñez

El regreso al espacio del hogar percibido como un pasado feliz y la decepción de reconocer que nada de ello queda en el presente es representado en un perfecto soneto de medida silábica alejandrina acompañado de una rima consonántica abrazada en los cuartetos, en el último terceto y de disposición sucesiva en el terceto inicial: ABBA:ABBA:CDE:DED. «Abre el pozo, como vieja pupila…» presenta la condición adulta del locutor representado en el poema: su retorno y búsqueda de una niñez extinta enmarcada en el universo familiar. Este locutor constata que la infancia ha dejado de ser tangible en el presente, vale decir, ya no existe objeto alguno que pueda reconstruirla: solo la encuentra en ruinas. Leamos el poema con sus respectivos grupos rítmico semánticos y la distribución de sus tiempos marcados:

Cuadro Nº 6
Organización de los grupos rítmicos semánticos y tiempos marcados del poema «Abre el pozo su boca…»

«Abre el pozo su boca…»	Grupos rítmico semánticos	Tiempos marcados
Abre el pozo su boca, como vieja pupila	x́x/x́x/xx́x/x́x/x́x/xx́x	1-3-6-8-10-13
sin lágrimas. El ñorbo se envejeció trepando.	xx́xx/xx́x/xxxx́/xx́x	2-6-11-13
El horno que en la pascua cociera el bollo blando	xx́x/xxx́x/xx́x/x́x/x́x	2-6-9-11-13
como una gran tortuga, silencioso, vigila.	x́x/xx́/xx́x/xxx́x/xx́x	1-4-6-10-13
La araña, en los rincones, nerviosa y pulcra, hila	xx́x/xxx́x/xx́x/x́x/x́x	2-6-9-11-13
la artera geometría de su malla enredando.	xx́x/xxx́x/xxx́x/xx́x	2-6-10-13
Las abejas no vienen de libar, como cuando	xxx́x/xx́x/xxx́/x́x/x́x	3-6-10-11-13
miel destilaba el pecho que ahora dolor destila	x́/xxx́x/x́x/x́x/xx́/xx́x	1-4-6-8-11-13
Los restos de mi dulce niñez busco en la oscura	xx́x/xxx́x/xx́/x́x/xx́x	2-6-9-10-13
soledad de las salas, en el viejo granero,	xxx́/xxx́x/xxx́x/xx́x	3-6-10-13
y solo encuentro la honda tristeza del pasado.	xx́x/x́x/x́x/xx́x/xxx́x	2-4-6-9-13
El corazón me lleva por el viejo granero	xxxx́/xx́x/xxx́x/xx́x	4-6-10-13

y encuentro en los despojos, viejo, decapitado,	xx́x/xxx́x/x́x/xxxx́x	2-6-8-13
el caballo de pino del que fui caballero.	xxx́x/xx́x/xxx́/xxx́x	3-6-10-13

A continuación, mostramos el siguiente cuadro con los grupos rítmico semánticos, su frecuencia de aparición y su respectivo porcentaje:

Cuadro Nº 6.1
Información general de las constantes y tendencias métricas*

Grupo rítmico semántico	Número de sílabas por frecuencia	Total de sílabas por grupo	%
xx́x	3 . 23	69	32.2
xxx́x	4 . 15	60	30
x́x	2 . 17	34	17.3
xxx́	3 . 3	9	4.5
xxxx́	4 . 2	8	4
xx́	2 . 3	6	3
xx́xx	4 . 1	4	2
xxxx́x	5 . 1	5	2.5
x́	1 . 1	3	0.5

* Detalle: La primera columna muestra los grupos rítmico semánticos organizados desde el mayor al menor respecto de la frecuencia de aparición. La segunda columna presenta el número de sílabas que conforman a cada grupo rítmico semánticos acompañado de la cantidad de veces que aparece dicho grupo a lo largo del poema. La tercera columna ofrece el producto obtenido del número de sílabas y la frecuencia de aparición. Finalmente, la cuarta columna muestra el porcentaje obtenido a partir la multiplicación del total de sílabas que conforman un grupo por el factor 100 y dividido entre el total de sílabas que conforman el poema. Este resultado es equivalente al porcentaje de aparición que le corresponde a cada grupo rítmico semántico.

El poema divide su verso en dos hemistiquios de siete sílabas métricas ofreciendo como tiempos marcados constantes aquellos que recaen en sílaba seis y trece. Se observa también que existe al menos un intervalo entre cada uno de los demás tiempos marcados. La única excepción la representa el verso noveno en el que se produce la colisión entre los tiempos marcados nueve y diez. Lejos de producirse un fenómeno antirrítimico, este encuentro pone de relieve dos isotopías medulares en el poema: dulzura–niñez que se revisará más adelante. El poema

«Abre el pozo, como vieja pupila…» ofrece, entonces, un soneto articulado con una cadencia de dos tiempos no marcados como tendencia. Esto significa que el poema posee un movimiento en sus acentos que puede ser percibido por el lector. Además, es preciso señalar que, tal como podemos apreciar del cuadro Nº 6, existe una articulación entre los sintagmas y sus respectivos grupos rítmico semánticos. Un ejemplo representativo de esta idea es el verso con el que se inicia el poema, además de los versos quinto, noveno, decimosegundo, etc. En otros términos, los grupos rítmico semánticos se convierten en unidades portadoras tanto del ritmo como del significado configurado en el poema. Se aprecia en este mismo cuadro que los grupos rítmico semánticos guardan una simetría, distribución y proporcionalidad en los versos. Fenómeno que contribuye a la cadencia elaborada en el poema.

El cuadro Nº 6.1 revela información estadística que permite ver la composición del impulso métrico del poema. Este se encuentra conformado por los grupos “xx́x”, “xxx́x”, “x́x” con un 79.5% de presencia en el total del texto. Estos grupos, entonces, están presentes en todos los versos y generan la percepción de ritmo. Este cuadro muestra también a los grupos de menor frecuencia y que construyen la tendencia del poema, vale decir, aquellos grupos que configuran los momentos de expectativa frustrada, altamente significativos en el texto. Así, tenemos al grupo “xxxx́” (4%), tanto en el segundo y como en el decimosegundo verso, que le sirve de recipiente a los sintagmas “se envejeció” y “el corazón” respectivamente; asimismo, el grupo “xxxx́x” (2.5%), verso decimotercero, recipiente del sintagma “decapitado”. También tenemos al grupo “xx́xx” (2%), verso segundo, recipiente de “sin lágrimas”; y el grupo “x́” (0.5%), octavo verso,

recipiente del significativo sintagma “miel”. Todos estos grupos rítmicos de frecuencia menor cumplen un papel relevante en la dimensión semántica del poema que el análisis siguiente intentará mostrar.

Para un análisis apropiado consideramos pertinente segmentar el poema en dos unidades. El primer segmento está conformado por los dos cuartetos del soneto y el tema que los engloba es “descripción física de la casa”. El segundo segmento está integrado por los dos tercetos finales y su correspondiente tema es “una niñez en ruinas”. Es posible indicar que se produce una progresión temática en el poema que va desde la representación de las condiciones físicas actuales de la casa hasta la búsqueda de algún elemento capaz de reconstruir el pasado, la niñez; pero esta se encuentra derruida.

En el primer segmento, el verso que inicia el soneto lleva consigo el impulso métrico del poema, vale decir, el movimiento rítmico dominante. Este verso lleva consigo, además, una metáfora que actúa en la transposición del ingreso a la casa como un pozo que abre sus fauces; así como también, el verso lleva consigo la figura retórica del símil que refiere, sin duda, a la decrepitud actual de la casa. Estas figuras y sus correspondientes sugerencias se articulan con el movimiento del impulso métrico. Este movimiento resulta fracturado inmediatamente en el segundo verso con la aparición de dos grupos de menor frecuencia, a saber: “sin lágrimas” (xx́xx) y “se envejeció” (xxxx́). Estos dos grupos muestran propiedades que son acordes al sujeto y no a la materialidad de la casa. Vale decir, el llanto y el acto de envejecer le añaden condiciones humanas a la casa en un intento de hacer recordar lo que ella era antes: un hogar, un espacio familiar, humano. Estos dos grupos rítmico semánticos lejos de perjudicar el impulso métrico lo tensionan y

lo enriquecen semánticamente. El tercer verso retoma en toda su extensión el impulso métrico perdido en el verso anterior no solo para reinstaurarlo, sino también para hacer lo propio con la realidad inerte de la casa. Esta vez el símil, presente en el cuarto verso, busca construir la comparación entre la imagen del horno y la quietud de la tortuga; asimismo, es posible sugerir que el símil permite ver al horno con la característica de la escasa movilidad, longevidad y testigo del maltrato del tiempo sobre la casa. El empleo de esta figura retórica permite proponer que en este primer segmento subyace un pensamiento que desea establecer un pensamiento basado en analogías, semejanzas, para amplificar la intensidad afectiva de aquello que se percibe. Sin duda, se ofrece una descripción de la casa configurada a partir de las figuras retóricas y del movimiento rítmico.

Este primer segmento ofrece en los versos quinto y sexto (segundo cuarteto) el impulso métrico del poema centrado en los aspectos físicos de la casa, por ejemplo en su decrepitud reforzada por la presencia de la “araña” capaz de cubrirla con su tejido. Los dos versos siguientes tensionan el impulso métrico con la presencia de dos grupos rítmicos menores: “de libar” (xxx́) y “miel” (x́). Ambos acompañan a una nueva presencia, a saber, la abeja; la cual es asociada en el poema con el feliz pasado; es decir, la abeja llegaba a la casa cuando en ella se irradiaba vida. En el ahora del poema, ella es una de las ausentes y por oposición la casa destilaría amargura. Resulta significativo apuntar que en este primer segmento el movimiento rítmico correspondiente al impulso métrico se asocia con el presente y con una entidad representativa: la araña, imagen del abandono, deterioro de la casa. Mientras que los grupos rítmicos menores o el adecuadamente denominado “momento de expectativa frustrada” se asocian al

pasado y a la entidad de la abeja vinculada a la “miel” y sus connotaciones de dulzura, felicidad, niñez. Entonces, se produce una eficaz tensión entre el impulso métrico, recipiente del presente y de todas sus asociaciones, con el momento de expectativa frustrada, recipiente del pasado extendido a todas sus imágenes.

El segundo segmento constituye, en la progresión temática planteada, la búsqueda por recuperar la niñez. El verso noveno es contundente, pues se hace explícita la percepción de la niñez en ruinas. Este verso presenta una llamativa colisión entre dos grupos rítmico semánticos (tiempos marcados nueve y diez) de menor y mayor frecuencia respectivamente. Es necesario reproducir el verso:

Los restos de mi dulce niñez busco en la oscura xx́x/xx́x/xx́/x́x/xx́x 9 10

El sintagma “…niñez busco…” es rítmicamente perceptible y ampliamente significativo; pues el grupo “niñez” corresponde con el momento de expectativa frustrada equivalente a tan solo un 3% de presencia en el poema. Es la única mención directa a este momento de la vida y que es añorado por el locutor del texto. La niñez se ha perdido y, por tanto, el grupo rítmico semántico que le sirve de recipiente es uno de los más escasos del poema. El verso es explícito en comunicar la imperiosa necesidad de encontrar su niñez. Inmediatamente el siguiente grupo de intensidad es “busco” (x́x) que constituye uno de los de mayor frecuencia en el poema; este hecho resulta significativo porque el poema en general representa una búsqueda. Asimismo, este verso es medular pues hilvana dos isotopías relevantes en la dimensión semántica del poema y opone dos grupos rítmico semánticos de escasa y amplia presencia. Finalmente, el verso

decimoprimero es la constatación de la pérdida definitiva de la feliz niñez. Este verso posibilita apuntar que en el ahora predomina la soledad, la tristeza y la melancolía por un pasado irrecuperable. Pertinente es apuntar que en dicho verso se restablece el impulso métrico.

Si bien el último verso del terceto anterior constituía la recuperación del movimiento del impulso métrico, el terceto final del poema vuelve a romperlo pues inicia con un momento de expectativa frustrada materializado en el grupo rítmico “xxxx́” – “el corazón”. Es importante enfatizar esta fractura debido a la aún búsqueda del pasado. Recuérdese que el terceto anterior es la constatación de la pérdida definitiva de la niñez; sin embargo, el locutor del poema prosigue con dicha búsqueda. Esta vez fundada en un impulso subjetivo: la lógica del corazón. Por ello, es llamativo que este terceto empiece con un grupo rítmico de solo un 4% de presencia en el poema. La búsqueda continúa, pero esta vez tiene como móvil principal los sentimientos, los afectos del locutor. Sus sentimientos, sin duda, no pueden estar depositados en los grupos rítmicos pertenecientes al impulso métrico porque estos transmiten la decrepitud de la casa, la agria adultez, la pérdida de la feliz niñez; por ello es el momento de expectativa frustrada el que sirve de recipiente a los afectos del locutor. Es, evidentemente, perceptible el tiempo marcado de este grupo rítmico “xxxx́” – “el corazón” reforzado por la consonante nasal sonora “n” que contrasta con los demás fonos del mismo verso, correspondientes al movimiento del impulso métrico. El impulso métrico se extiende en gran parte del verso siguiente, pero entra en tensión con el último sintagma, a saber, “decapitado”; cuyo grupo rítmico es “xxxx́x” con un 2.5% de frecuencia en el poema. Si en el verso inicial del terceto es el momento de

expectativa frustrada el que da la lógica afectiva, subjetiva, para continuar con la búsqueda es otro grupo menor el que vuelve a constatar que la niñez añorada no existe. “Decapitado” no solo se refiere a la imagen del caballo que sigue en el último verso del poema; sino también constituye el reforzamiento de una búsqueda infructuosa, la irrecuperable pérdida de la niñez.

El circuito comunicativo diseñado en el poema ofrece, evidentemente, un locutor personaje que tiene como propósito acercarnos a la búsqueda por recuperar su niñez ubicada en el pasado y caracterizada por la felicidad, unidad familiar. El locutor personaje se dirige a un alocutario no representado, subyace también la intención de guiarlo por los rincones de la casa para contrastar un pasado feliz, infantil, familiar; y un presente aciago, adulto y de crisis familiar.

En el plano de la cosmovisión, la imagen del hombre que busca su niñez en el retorno al antiguo hogar muestra la dificultad y aflicción que su actual condición le impone. El retorno al pasado implica el intento de reconstruir la unidad familiar perdida, incluso de sus valores. Asimismo, permite proponer la búsqueda por recuperar la tradición, los orígenes y los valores que resultan escasos en la sociedad moderna. La búsqueda de la tradición, del hogar íntimo, por parte del sujeto demuestra que este no percibe compatible los valores que impone la sociedad moderna. El poema es severo, porque al parecer la recuperación de la tradición y de sus valores en el mundo moderno no resulta posible.

La reflexión de Valdelomar sobre el ritmo demuestra una evidente preocupación por la arquitectura del poema y revela la conciencia de Valdelomar de concebir la escritura de un poema como un trabajo en el cual se integran forma y contenido. Sin embargo, como se ha podido apreciar, existe una relación

tensional entre la temática y el recipiente estrófico métrico: posmodernista y modernista respectivamente. La poesía de Valdelomar revela la existencia de una constante exploración de la palabra y práctica de recipientes estróficos que amolden su discurso. En ese juego de exploración rítmica, métrica –que dista de lo hecho por González Prada, pero que se aúna en sus intenciones–, y temática muestra una modernidad que en pocos momentos logra convertirse en notoria influencia de los fundadores de la poesía peruana moderna. Pese a que en la mayoría de sus poemas se perciben el peso del código estético-métrico modernistas y sus tensiones con textos diferentes, modernos; su escritura poética se encuentra en un momento de construcción autónoma de la tradición lírica peruana, en un periodo de necesaria transición donde le es permitido errar y debatirse entre el sonido y el sentido.

Veamos en el siguiente capítulo lo que nuestro examen arroja sobre uno de los fundadores de la poesía peruana moderna: José María Eguren.

CAPÍTULO CUARTO
JOSÉ MARÍA EGUREN: EL RITMO EN *SIMBÓLICAS*

El segundo capítulo mostró un análisis y comentario de la crítica literaria más importante sobre el verso de Manuel González Prada, además se propuso una periodización para dicha recepción crítica. Asimismo, se procedió a examinar sus principales reflexiones sobre la naturaleza del verso en lengua castellana, así como también su tentativa en elaborar una rítmica a partir de sus serias reflexiones plasmadas en la *Ortometría*. Ese capítulo concluyó con el análisis de tres poemas en los que se evidenciaba el papel medular del ritmo en ellos. El capítulo anterior se centraba en la producción lírica de Abraham Valdelomar. Se procedió en primer lugar a realizar un balance crítico que permitió establecer los aportes y los lugares comunes sobre la lírica de nuestro autor. Además, se buscó reconstruir la noción del ritmo y su clasificación en los iniciales apartados de *Belmonte, el trágico*. Luego, se procedió a revisar la totalidad de los poemas

publicados por nuestro autor para establecer una periodización y las contradicciones entre un recipiente métrico modernista y un contenido de temática novedosa. Finalmente, se procedió a analizar tres poemas, entre los que es necesario resaltar el titulado como “Fugaz”, puesto que muestra una escritura moderna, libre de influencias modernistas, y próximo a la noción de poema sugerencia.

En este nuevo capítulo, se aborda la lírica de José María Eguren. Poeta considerado como uno de los fundadores de la poesía peruana moderna. Nos aproximamos a la lírica de Eguren siguiendo una estructura similar a la de los capítulos precedentes. Así, en nuestro primer apartado intentamos desarrollar un balance crítico en los que se comentará los aportes relevantes y los lugares comunes en los que incurre la comunidad crítico-literaria. Luego, en el segundo apartado se procede a una primera tentativa de reconstruir la noción del ritmo, musicalidad y palabra. Finalmente, resulta necesario revisar desde la óptica de la rítmica semántica tres poemas, a saber: “La Tarda”, “Pedro de Acero” y “Las torres”; a partir de los cuales se demostrarán los vínculos entre el ritmo y la dimensión semántica del poema. Iniciemos este capítulo.

4.1 Panorama crítico de la poesía de José María Eguren

Pedro Zulen empieza su reflexión sobre la lírica de Eguren con la afirmación de la originalidad de sus versos[40]. Señala que nos encontramos ante un artista

[40] Esta idea de Zulen resultará un anticipo de lo que más adelante afirmará Clemente Palma sobre *Simbólicas* en “Notas de artes y letras” publicado en el número 118 de *Ilustración peruana*, enero 1912. Esta información la extraemos del libro *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas* (61).

que se diferencia de los demás gracias al no empleo de un lenguaje artificioso y pomposo (54). Esta entrada le permite señalar que estas ideas iniciales cobran forma en el libro titulado *Simbólicas.* Zulen plantea la dificultad que ofrece este nuevo libro, es decir, recoge un lugar común de los primeros críticos que se enfrentan al verso egureniano. Sin embargo, establece que dicha dificultad no debe ser fundada ni reducida a criterios psicológicos o, en términos de Zulen, neuropáticos[41]. Afirma que la lectura "difícil" del verso de Eguren radica en que el lector se encuentra acostumbrado al modo de escritura solemne de José Santos Chocano, el clasicismo de Luis Fernán Cisneros, el ludismo de Yerovi, entre otros (54 y 55). Es así que enfrentar estas formas de escritura con la que propone Eguren, en su primer libro, resulta disonante. Zulen de manera eficaz emplea con agudeza este contraste para apuntar que nos encontramos ante la nueva tendencia en la poesía peruana (55) y que como tal se encuentra propensa a un conjunto de críticas descalificadoras.

En la nueva escritura que desarrolla Eguren, Zulen observa la existencia de dos simbolismos en sus poemas. El primero de ellos es un simbolismo que se expresa en imágenes de la naturaleza. Sostiene que este procedimiento es propio de todo poema, desde esta perspectiva apunta que todo poema es de carácter simbólico. El segundo consiste en la representación propiamente dicha a partir de un conjunto de imágenes. Afirma que el autor de *Simbólicas* destaca en el primer tipo de simbolismo, puesto que sus imágenes "requieren mayor meditación y más trabajo de comprensión" (56). Para dar mayor solidez a sus planteamientos, Zulen

[41] Este artículo fue inicialmente publicado en el número 112 de la revista *Ilustración peruana* el 22 de noviembre de 1911. Esta información la extraemos del libro *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas* (54).

procede a ejemplificar con un breve comentario del poema “Marcha fúnebre de una marionnette”, “¡Sayonara!”, “Lied I”, entre otros. Es preciso señalar que la diferenciación entre estos dos tipos de simbolismos no resulta clara y que la ejemplificación no se percibe del todo convincente. El crítico al realizar el comentario reduce la potencialidad simbólica del verso egureniano al tratamiento de símbolos convencionales y que el posible enigma que se elabora en cada poema queda solucionado con los versos finales del mismo. En ese tratamiento diferente o desvío, encuentra Zulen el simbolismo novedoso de Eguren (58).

El crítico elabora un conjunto de breves comentarios sobre algunos textos de nuestro autor; observa que en los poemas “Las torres”, “Los robles”, “Juan Volatín”, entre otros se pueden llegar a desprender distintas claves interpretativas y que estas se deben al simbolismo que el escritor configura en sus escritos. Sin embargo, señala que del conjunto de *Simbólicas* solo es posible encontrar una única interpretación del poema “La tarda”; señala, además, que gira alrededor de la representación de la muerte (59). Es importante subrayar que Zulen percibe la posibilidad de diversas interpretaciones en los poemas de Eguren. Es posible señalar, también, que la comprensión/interpretación de los poemas necesite de una participación activa del lector; pero solamente en aquellos poemas donde se evidencie la complejidad del símbolo. Hecho que no considera al momento de analizar el poema “La tarda”.

Es posible rescatar, finalmente, que Zulen plantea de manera implícita que no existe una correlación entre la biografía del autor y sus poemas, vale decir, una relación poema reflejo de la vida. Afirma, también, que la forma de tratar el verso egureniano y, específicamente, el símbolo adquiere autonomía e independencia

por sí mismos. Indica, también, de forma general que *Simbólicas* posee una riqueza musical que demuestra la importancia de Eguren como un gran poeta (60). El texto de Zulen, sin duda, se convierte en una de las primeras aproximaciones sobre las características generales de la lírica de Eguren. Es capaz de advertir la importancia del símbolo como un elemento medular dentro de su producción poética. Asimismo, observa que dicho elemento es el que posibilita una apertura interpretativa de muchos de sus poemas. Resulta medular señalar que Zulen es, también, uno de los primeros en percibir la importancia del verso egureniano en tanto nacimiento de una nueva forma de trabajo con el verso como por la oportunidad de calificarlo creador de una nueva tendencia lírica en el Perú.

En 1916, la revista *Colónida* publica un ensayo que se convertirá en la carta de presentación del poeta Eguren. Enrique Carrillo con su "Ensayo sobre José María Eguren" (1916: 5-12) inicia el ciclo de serias reflexiones sobre el quehacer lírico de uno de los fundadores de la poesía peruana moderna. Sin embargo, el tiempo y escenario desde los cuales escribe Carrillo lo llevan a formular una pregunta que, sin duda, aún sigue siendo respondida: "¿Pero hay un poeta Eguren?" (6). Carrillo afirma de manera contundente la existencia de un poeta Eguren y realiza una peculiar descripción de este "fiero y noble artista" (6). El propósito de este crítico consiste en hacer la primera introducción a José María Eguren tanto en el nivel personal como en el nivel de sus valores en el manejo del verso. Carrillo va más allá e indica que Eguren es nuestro primer poeta simbolista (6). El crítico sostiene que las palabras en Eguren no consisten en un llenado que cubra los vacíos del verso; por el contrario, guardan una precisión que permiten dotar al verso de una fluidez natural (9).

Existe en el ensayo de Carrillo una idea que se repite como una de las características medulares del verso egureniano, a saber: la musicalidad, es decir, el papel del ritmo no solo como un mero orquestador del movimiento del verso, sino fundamentalmente como comunicador de sentido. Esta idea muchas veces repetida y asumida como lo privativo de Eguren es el propósito de nuestro trabajo.

La pregunta planteada por Carrillo también fue respondida por Jorge Basadre en *Equivocaciones* (1928). Señala que Eguren genera la primera fractura entre el público y una nueva manera de hacer poesía, además indica que el lector de la época egureniana empieza a percibir "el malestar de la incomprensión" (15) frente a lo que empieza a leer en verso. Basadre afirma de manera categórica que José María Eguren desarrolla una literatura que tiene como única finalidad ser ella misma. Es decir, su quehacer lírico se encuentra absolutamente libre de cualquier utilidad pedagógica o función moral (15). Por otro lado, Basadre opta por dividir la producción lírica de Eguren en cuatro campos: el lirismo romántico, el paisajismo, el simbolismo y el creacionismo (19). Sobre la musicalidad del verso egureniano, Basadre apunta que esta se funda en la palabra misma y en menor medida en la métrica o golpes de las sílabas.

Luego de ubicar a nuestro poeta en el periodo de autonomía, José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), al igual que Basadre, sostiene la idea de que ofrece en nuestro país una poesía en cuanto tal y que no se persigue finalidad alguna en sus poemas. Es decir, subyace una concepción del arte por el arte (293). Asimismo, Mariátegui señala que el poeta peruano instala en la literatura peruana la poesía de lo maravilloso,

vale decir, una lírica donde la fantasía se convierte en la protagonista de sus versos (296).

La tesis doctoral de Estuardo Núñez *La poesía de Eguren* (1932) presenta un análisis de los primeros comentarios críticos sobre nuestro autor, así como también la mirada a ciertas isotopías como la del color, el paisaje, etc. Núñez plantea que la palabra en Eguren adquiere una dimensión íntima enfatizando en que aquella se muestra en toda su fuerza estética (18). Desde la lectura de Núñez, la poesía de Eguren se encuentra liberada del empleo de las metáforas, la razón se manifiesta en el nivel expresivo del poema que el crítico caracteriza de sencilla y con una enorme potencia imaginativa (35). Uno de los aportes sustantivos del texto de Núñez se encuentra en el análisis intertextual que realiza entre los poemas "Los reyes rojos" de Eguren y "Los cuervos" de Manuel González Prada. La agudeza de Núñez le permite apuntar que el diálogo producido entre ambos textos no solo radica en las semejanzas de cinco versos por cada lado, sino también en la selección de palabras que elimina el exceso de ornato de estas. Señala, también, el papel del ritmo en los dos poemas como elemento modelador de los mismos que posibilita su percepción eficaz por parte del lector.

Enrique Peña Barrenechea inicia su reflexión con la sentencia que la literatura peruana posee un tono romántico[42]. Esta afirmación busca ser ejemplificada con la figura de Manuel González Prada. Peña Barrenechea apunta que el autor de *Minúsculas* posee matices propios del romanticismo, hecho que será motivo de una fuerte influencia en la formación de una nueva sensibilidad

[42] Este artículo se publicó inicialmente en el número seis de la revista *Letras* en el año 1937. Asimismo, según Ricardo Silva-Santisteban, fue reescrito para la edición del libro del cual se extrae el texto.

peruana; la cual cobrará forma en José María Eguren y César Vallejo (111). Asimismo, el crítico indica que el "*pathos* del romántico" está caracterizado por una "contención verbal, no del sentimiento" (111); hecho que equipara con el *pathos* surrealista. Es pertinente señalar que el crítico no muestra claras evidencias del tono romántico en González Prada; puesto que en dicho tono deposita las bases de la influencia del poeta de *Minúsculas* tanto en Eguren como en Vallejo.

Peña Barrenechea parece sugerir que en Eguren existe una "confidencia sentimental" (111) hecho que, al parecer, sugiere su vínculo con el romanticismo. Antes de desarrollar esta idea, el crítico desea reforzar la presencia del romanticismo en la literatura peruana. Para ello, ejemplifica con dos versos de Carlos Oquendo de Amat. A partir de este autor, nuevamente, traza vínculos con el surrealismo; los cuales considera encontrarlos en el rechazo que ambas expresiones literarias tuvieron respecto de toda preceptiva clásica. Peña Barrenechea añade que tales expresiones comparten un "estremecimiento vital" (112). Para el crítico, José María Eguren muestra claras evidencias de una estética simbolista representados en los elementos de la sugestión, cromaticidad y musicalidad (112). Además, indica que coexiste una tonalidad romántica. Señala de forma categórica que la poesía de Eguren nació romántica y parece encontrar en el paisaje, en una voz de intimidad confesional, en la melancolía y en "su amor a lo legendario" elementos para sostener su romanticismo (113). Para dar mayor solidez a sus afirmaciones, el crítico establece un conjunto de argumentos por comparación entre Eguren y William Blake. Esta idea parece desprenderla, según señala, de lo planteado por Jorge Basadre que observa nexos entre la lírica de los

románticos ingleses y el autor de *Simbólicas.* Afirma que el magisterio de Blake sobre nuestro autor puede apreciarse en “la extraña visión y música, lo nocturno alegórico, los confusos temores” (114); además, sentencia las afinidades que las vidas de ambos escritores tuvieron. Consciente de esta última idea, Peña Barrenechea es capaz de reconocer que no es un criterio determinante para establecer lazos sólidos entre ellos.

El crítico peruano encuentra, también, argumentos comparativos entre Eguren y Maurice Maeterlinck. Afirma que el aparato escenográfico como “la visibilidad de lo invisible, el universo de la infancia, los reflejos del bosque” de Maeterlinck (115) puede ser observado en los versos de Eguren. Peña Barrenechea solo realiza este comentario y lo compara con un poema de nuestro autor. No hay mayor profundización en este aspecto, situación que contribuye a percibir una comparación no necesariamente sólida.

El crítico peruano propone la presencia de dos elementos en la lírica de Eguren, a saber: el bosque y el mar. Para reforzar sus planteamientos, emplea un argumento de autoridad; puesto que recurre a Estuardo Núñez quien indica la existencia, según Peña Barrenechea, de un “espacio inespacial” (116). A partir del tratamiento de estos elementos, el crítico apunta que es posible percibir un Eguren como poeta hindú, capaz de crear “su bosque y se pierde con gozo y espanto en él. Su mar –cercano y distante– de nebulosas naves” (116). Respecto de este último elemento procede a ejemplificar con los poemas “Lied III”, “Las naves de la noche”, “La nave enferma” (116). Sobre el elemento del bosque y su idea del poeta hindú señala una diferenciación basada en que dicho elemento no constituye un espacio de iluminación. Resulta ser un escenario en el cual se

despliega la presencia de lo infantil (116). Para dar solidez a sus planteamientos propone como ejemplos los poemas “Juan Volatín”, “Las bodas vienesas”, “Gacelas hermanas”, entre otros. Sin embargo, Peña Barrenechea señala que encuentra una sola excepción donde Eguren abandona su tono romántico para manifestarse de una manera “confesional lacrimosa que se emparenta a la mayoría de los bardos del siglo XIX” (118). Es en el poema “La barca luminosa” donde el crítico observa tal manifestación.

Peña Barrenechea realiza una revisión importante sobre la lírica de Eguren. Busca proponer la presencia de un tono romántico que considera característico de la lírica peruana. Su propuesta resulta importante dentro del marco de las influencias que configuran la poesía de nuestro autor. Una limitación que se puede percibir en el artículo del crítico peruano radica en que no se procede a desarrollar un análisis exhaustivo de sus textos. Asimismo, hay un reconocimiento de los rasgos simbolistas de la lírica de nuestro autor. Hecho que permite señalar el establecimiento de un posible lugar común que se va estableciendo en la crítica que aborda los poemas de Eguren.

Emilio Armaza en su ensayo titulado *Eguren* (1959) desarrolla de manera libre una aproximación a los diferentes temas que existen en la lírica del poeta. Destacan sus comentarios sobre el tiempo, la muerte y su acercamiento a Juan Volatín.

La escasa valoración, el rechazo, la incomprensión fueron las iniciales características que Américo Ferrari percibe en su artículo “La función del símbolo

en la obra de Eguren", luego de la publicación de *Simbólicas*. Asimismo, afirma que a pesar de la enorme brecha temporal aún José María Eguren continúa siendo un "poeta casi ignorado" (127). Ferrari critica de manera efectiva la falsa generalidad que indica la complejidad-hermetismo de sus versos en desmedro de su "popularidad". Es posible desprender de las ideas del crítico que si bien la escritura del poeta de *Simbólicas* resulta difícil, esto se debe a la compleja realidad que se intenta representar en sus versos. Así pues, Ferrari plantea que los versos de nuestro poeta exigen al lector "más que una ardua y paciente colaboración: una solidaridad y un acuerdo" (127) en aquello que los versos representan.

Resulta pertinente apuntar la semejanza de ideas entre Ferrari y Jorge Basadre respecto de la lírica de nuestro autor, calificada como difícil; porque ambos críticos parecen coincidir en el hiato que se produce entre los versos egurenianos y una masa lectora. Por un lado, Ferrari busca la participación de una lectura solidaria y; por el otro, Basadre observa la fractura y el cambio de una sensibilidad lectora de predominio modernista hacia la que ofrece los versos de Eguren (Basadre 15 y ss.). Se puede indicar que desde la lectura de Ferrari, la palabra en Eguren se encuentra en la búsqueda por aproximarse al universo de lo incognoscible (128). A partir de este proceso de "captura" de aquello que se encuentra más allá de las percepciones y su intento de ser expresado a partir de la propia percepción; Ferrari apunta, siguiendo a Julio Ortega, que la antítesis articula este proceso de estructuración en la lírica de nuestro autor. Ferrari enfatiza que es posible observar la búsqueda de la síntesis; sin embargo, esta no logra obtener los resultados esperados, en otros términos, la síntesis queda

circunscrita al ámbito de lo ambiguo (129). Según Ferrari, la pugna entre contrarios no desaparece; se acentúa. Este conflicto busca ser ejemplificado con los poemas “Ananké”, “Marcha fúnebre marionnette”, “Los reyes rojos”, “Las torres”. Ferrari señala que “La niña de la lámpara azul” siempre se ha asociado a la poesía. Idea que comparte, pero que puede extenderse al tema de la esperanza.

Ferrari apoya esta idea a partir del motivo titulado “La esperanza” en el que se narra la idea del naufragio y la imagen de una niña como la portadora de la salvación o símbolo de la esperanza. Ferrari observa de manera pertinente que esta esperanza busca trascender la dualidad, “simboliza el camino hacia la superación de la dualidad” (130). Ferrari pasa a desarrollar la concepción del símbolo en Eguren. Sostiene que la base de su símbolo subyace el reconocimiento y existencia de la dualidad. Asimismo, la “palabra símbolo (…) alude a un objeto o trozo de materia cualquiera que se partía en dos, y una de cuyas mitades debía servir para que al unirse con la otra” (130). Afirma que el símbolo egureniano es capaz de asumir diferentes aspectos de la realidad y que, por tanto, es capaz de abrirse a distintas posibilidades. En otras palabras, el símbolo de Eguren puede conectar o vincular varias realidades: el sentido al cual se llega inmediatamente alude a otro. Esta concepción de símbolo le permite a Ferrari señalar que se produce una diferencia importante entre el poeta de *Simbólicas* y los modernistas. Finalmente, planteó como conclusiones que el empleo constante del símbolo en sus versos constituye un elemento diferenciador y cancelatorio de la forma de escritura lírica anterior; así como también el empleo

eficaz de la sinestesia y la fluidez musical del verso que permite eliminar la "trabazón lógico-retórica" de la forma de escribir poesía anterior.

Resultan, sin duda, importantes las ideas de Américo Ferrari, puesto que busca explicar el procedimiento de operación del símbolo egureniano. Así como también su observación de la importancia de la antítesis como estructurador de sus poemas. Asimismo, es medular resaltar su reflexión acerca de cómo partir del empleo del símbolo, los poemas de Eguren empiezan a alejarse del modo de escritura modernista e incluso de toda una forma de escribir versos, anterior a la elaborada por nuestro poeta. Esta idea capital, consideramos, puede encontrar otras respuestas en el análisis rítmico semántico del autor de *Simbólicas*.

Desde su lectura, Julio Ortega (1974) apunta que una de las estrategias presentes en la configuración del verso egureniano es la antítesis. Esta no solo se hace evidente en la "escisión", sino también en la absorta mirada que se produce ante la muerte, el misterio y lo desconocido (23). Señala Ortega que la facultad del poema de Eguren posibilita percibir el lado más inusual de la experiencia vivida que ofrece el texto. Un aporte medular de Ortega radica en la distinción que ofrece respecto del tiempo verbal. Indica que existe un marcado dominio del tiempo presente y que el tiempo pasado "es una evocación que invade el presente" (38). Ortega nos permite deducir que existe una confluencia de los tiempos verbales en los versos del poeta y que desde su lectura de la antítesis se produce una tensión entre ambos tiempos.

Desde su propia óptica, César Debarbieri (1975) realiza una exploración de los diversos personajes que pueblan el universo de Eguren. Asimismo, busca explicar tres conceptos importantes como los de personaje, símbolos y constantes (18). Señala el crítico como una de las características de Eguren el proceso de la síntesis, encontrando así una índole morfológica y otra sintáctica.

Armando Rojas (1977) inicia su reflexión con la mención de una de las constantes de la crítica que aborda al autor de *Simbólicas*, es decir, el casi anonimato de sus poemas, el desconocimiento de un amplio público lector sobre los mismos. Sin embargo, anota que un reducido número de lectores de nuestro poeta ha podido asimilar y comprender la originalidad de sus versos. Rojas menciona que este selecto grupo está conformado por Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, Xavier Abril, etc. (135) que siguieron con el legado egureniano que se basaba en la construcción de una escritura poética propia.

El crítico literario afirma que en la poesía de Eguren se puede observar la interiorización de elementos que también eran manejados por Rubén Darío, ejemplo de ello sería el “uso de la mitología, gusto aristocrático por el lenguaje” (136). Sin embargo, Eguren se diferenciaría del autor de *Azul* en el empleo de la escritura simbolista, se crea así una distancia del modo de escritura parnasiana que, se puede inferir, era empleada por Darío. Rojas señala que si bien existe una inicial ligazón entre Eguren y el Modernismo, pronto se produce la separación, ruptura, alejamiento (137); puesto que nuestro poeta se encuentra en la búsqueda de nuevas formas de representar la realidad. Manifiesta que Eguren “destruye la realidad, violenta la sintaxis, altera el ritmo, asordina la musicalidad hasta llegar a

erigir una tensión rítmica que se rompe en la lectura" (137). Esta idea resulta sugestiva, sin embargo, no existe en sus reflexiones una justificación, demostración o ejemplificación que permitan dar solidez a sus planteamientos. Se puede señalar que esta información parte de una lectura estrictamente personal, subjetiva. Existe en las reflexiones de Armando Rojas una idea llamativa, a saber, que la poesía de Eguren lleva a cabo "un replanteo de la lengua" (137). El crítico desarrolla esta idea a partir del abandono del lenguaje poético anterior, es decir, depurar las características de artificiosidad del signo lingüístico y devolverle su propia sustancia. Para ello, Rojas apunta que el proceso consistía en volcar la mirada a los orígenes de la palabra, vale decir, a su sustrato etimológico a partir del cual el signo no se encuentra vinculado a representación alguna. El resultado de este proceso conlleva al lector a descubrir "una realidad enteramente nueva y desconocida, intemporal, sin correlatos definidos y también sin limitaciones" (138) a partir de la nueva lengua que emplea el poema. Tal como se señaló líneas atrás, esta idea resulta llamativa; sin embargo, el único ejemplo que el autor ofrece es apenas un verso del poema "Patética" ("En el silencio el álbido [sic] poema fuga leve"). Sin el empleo de adecuados argumentos por ejemplificación, esta idea queda en el juego de la simple especulación.

Por otro lado, Rojas procede a preguntar cuál es la finalidad que se persigue al efectuar un replanteo de la lengua. La respuesta que encuentra parte de la necesidad del poeta de *Simbólicas* de una nueva forma expresiva que sirva incluso para una lírica venidera. Se trataba de elaborar una lengua poética que no se agotara como, puede deducirse, ocurrió con la modernista. Desde la lectura del crítico, nuestro poeta logra su cometido. Este artículo resulta interesante por el

conjunto de sugestivas ideas que expone, pero lamentablemente estas no son desarrolladas ni profundizadas. Situación que las convierte en ejercicios reflexivos de carácter especulativo. Por otro lado, tal como se ha podido observar en otros autores que se aproximan a Eguren, se parte de la idea del casi desconocimiento de su lírica y se procede a elaborar una posible presentación de la misma resaltando un aspecto que justifique su grado de importancia. Es posible señalar que subyace un bien definido lugar común o constante que sirve de asidero a la crítica a la hora de aproximarse a los versos de nuestro autor.

Javier Sologuren (1977)[43] realiza una aguda aproximación a los dos primeros poemas publicados por Eguren, a saber: “Retratos” y “Tardes de Abril”. Intenta mostrar que en ellos ya se encuentran las evidencias o muestras de la poesía del autor de *Simbólicas*. Al examinar el poema “Retratos”, Sologuren indica que posee una simetría que no se limita a la simetría de las estrofas. Además señala que el poema en su primera estrofa realiza una ubicación espacial, el paisaje; así como también el empleo de la personificación y de la paranomasia (165). La segunda estrofa presenta un marco temporal y la aparición de un “tú” cuya función es la de ser destinatario, hecho que permitirá retomar la “evocación del paisaje floral” (165). Afirma Sologuren que la experiencia representada en el poema se construye no en el presente, sino en el pasado. Finalmente, indica que a partir del título del poema puede rastrearse la raíz pictórica que ofrecerá en sus futuros libros.

[43] Este artículo se publicó inicialmente en *Nueva revista de filología hispánica*. México: 2(1975), T. XXIV. Esta información la extraemos del libro *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas* (1977).

Su lectura de “Tardes de Abril” lo conduce a señalar el armado del poema a partir “de cinco cuartetos endecasílabos con rimas agudas en los versos pares” (166). Asimismo, busca demostrar que es un poema construido a partir de lecturas de origen europeo, puesto que en la mención de abril connota la primavera de dicho continente, igual dirección toma sobre el elemento “agosto” (167). Sologuren observa con agudeza los cuartetos y apunta la contraposición que existe entre sus dos versos iniciales y los finales. Así indica que “los dos primeros versos evocan hechos y objetos placenteros atribuidos a un tú […] los dos últimos, la mención de su pérdida, de su extinción irreversible” (167). Apunta Sologuren que el yo y el tú se convierten en unidad, en fusión. En notas al pie de página, Sologuren menciona poemas donde se desarrollarán algunas de las características de “Tardes de abril”, a saber: “La capilla muerta”, “Marcha fúnebre de una marionnette”, “¡Sayonara!” (167). La lectura de estos dos poemas le permiten concluir a Sologuren que en estos poemas se encuentran, de manera incipiente, elementos y características de los versos que forjará en sus poemarios. El aporte de Javier Sologuren resulta medular, puesto que arroja un análisis de los antecedentes y elaboración inicial del verso egureniano. Práctica que adquirirá un notable desarrollo en *Simbólicas* y sus siguientes libros. Además, Sologuren indica posibles claves de lectura para el examen de los poemas.

“El bote viejo” es el poema que Antonio Cisneros (1977) califica como arquetipo de la lírica de Eguren (179). Cisneros procede a realizar un análisis de los metros y las rimas que le indican el predominio de cuartetos cuyos versos están estructurados a partir de heptasílabos acompañados de pentasílabos y una

rima asonante entre el segundo y cuarto verso. Luego, examina los acentos y el ritmo indicando que la distribución permitirían calificar al poema de “silva o canción” (182). Asimismo, Cisneros destaca la armonía o disposición de los acentos y a modo de síntesis escribe:

> Sin lugar a dudas, estamos frente a un sistema de acentos armonioso y bastante geométrico que, unido a las regulares medidas de sus versos, otorga al poema notable musicalidad; esta se desplaza en un ritmo sincopado porque las últimas líneas de cada estrofa son más breves y de acentos casi único (183).

Esta musicalidad es objetivada por Cisneros a partir del examen de los tiempos marcados, con su análisis se procede a dejar de lado la noción de que los versos egurenianos son musicales por estar basados en cuestiones del espíritu o mero impresionismo. Cisneros, además, intenta vincular semánticamente la medida silábica con un posible sentido del poema, es decir, observa que el último verso de cada cuarteto es un pentasílabo con la excepción del último cuarteto cuyo verso final es un heptasílabo. En esta variación encuentra un poema que “parece no terminar” (183). Por otro lado, Cisneros considera que el poema simboliza al hombre y fundamenta su idea a partir de las personificaciones del bote. Respecto del vocabulario encuentra distintos usos del adjetivo, resalta principalmente la función del adjetivo cuando trabaja a modo de sinestesias, y cuando se rompe la usual relación adjetivo–sustantivo. Cuando Cisneros analiza los tiempos verbales, observa la presencia del pasado y presente ligadas a determinadas estrofas. Asimismo, apunta que el pasado construiría una “realidad mágica” (189) y un presente conformado por una “realidad actual, estática” (189).

Luego del análisis, Cisneros se centra en el ciclo del transcurrir. Apunta que el cuarteto inicial y final no resultan una contraposición, sino un ciclo, un recorrido circular: el bote cumple con su movimiento, en un tiempo y espacio arquetípicos (195). El análisis de Cisneros constituye una novedosa lectura sobre las estructuras que existen en los poemas de Eguren, además, se acerca el análisis del metro y ritmo e intenta relacionarlos con las isotopías del poema. La aproximación de Cisneros permite deducir que el verso final de la última estrofa al ser heptasílabo se vincula directamente al primer verso del primer cuarteto en tanto estructura cíclica, quizá allí encontremos otra prueba más del transcurrir egureniano.

Para Washington Delgado (1984), la poesía de Eguren se ubica en el campo del modernismo. Afirma que se constituye en la de mayor novedad, originalidad; pero que no resultó ser comprendida por la crítica de la época representada por José de la Riva Agüero y Ventura García Calderón. Delgado resalta que los grupos iconoclastas (108) sí reconocieron la calidad del autor de *Simbólicas*; así, la revista *Colónida* y *Amauta* le brindaron importantes homenajes. Por otro lado, Delgado busca responder el por qué la poesía de Eguren fue calificada de “difícil”, la respuesta la encuentra por una lado en la influencia que ejerció Chocano y, por el otro, su proceso de minimizar las constantes del modernismo con el propósito de “crear una mitología personal de infantiles personajes inventados: la Tarda, los Reyes Rojos, Pedro de Acero, Juan Volatín, el Dios Cansado” (108). Delgado concluye que Eguren culmina con el

modernismo, pero, a la vez, es capaz de abrir una nueva etapa (109)[44]. La reflexión de Washington Delgado resulta un importante esfuerzo por comprender la importancia de la lírica de Eguren en el proceso de cambio de una nueva sensibilidad.

El empleo de un lenguaje sencillo le permite a Marco Martos (1992) iniciar su reflexión sobre la lírica de José María Eguren. En las líneas iniciales, realiza una presentación de las publicaciones del autor de *Simbólicas*; así como también de las póstumas. De forma inmediata, Marco Martos muestra las voces líricas imperantes con las que convivió la producción de Eguren. A partir de ello, el crítico expresa que la producción poética de nuestro autor se encuentra desconectada de la realidad peruana más inmediata (62), asimismo, indica que el dominio del verso y la presencia simbolista fueron atisbadas por un número mínimo de críticos contemporáneos a nuestro poeta; busca ejemplificar su afirmación con los nombres de José Carlos Mariátegui y Jorge Basadre. Esta idea fundada en el no interés por el autor de *La canción de las figuras* le permite concluir que resultaba ser un "hombre de otra época y ahora mismo está sepultado en los anaqueles de las bibliotecas y ningún librero audaz se atreve a hacer reediciones" (63). En otros términos, que la producción lírica de Eguren resultaba extraña y desfasada por la masa lectora acostumbrada a una poesía de rasgos altisonantes. Desde nuestra lectura, es posible señalar que Marco Martos observa el mismo fenómeno que circundó a Eguren: una escritura percibida como difícil, extraña, incomprensible,

[44] Es en esa nueva etapa en la que Delgado encontrará una filiación entre Eguren y Carlos Oquendo de Amat (119).

generadora de distancias con el lector general; fenómeno que también fue señalado por los estudiosos a los cuales hemos hecho mención anteriormente.

Martos explora el símbolo del “caballo” en la poesía de nuestro autor. Afirma que se encuentra ligado “con la mitología y la historia”. Observa que la imagen del caballo se ha asociado a la oposición vida–muerte, agua–fuego; así como también encuentra “una relación dialéctica particular entre el hombre y el caballo” (64). Martos realiza un breve comentario que tiene por objetivo observar la dimensión simbólica que adquiere el caballo. Inicia este comentario apuntando la existencia de una tradición sobre el empleo de este elemento, ejemplifica con autores como Manuel González Prada y José Santos Chocano. Martos apunta que se puede establecer un vínculo entre Eguren y el elemento caballo. Indica que el caballo asume “una aristocracia en las formas” (64), sostiene que el poeta al igual que el caballo pasó por una etapa histórica (república) con una determinada distancia. Esta breve reflexión resulta importante principalmente por rastrear la presencia del símbolo caballo como parte de una tradición poética. Es preciso también anotar que el texto de Martos resulta una sugerente reflexión general sobre el poeta de *Simbólicas*. Las ideas finales que nos ofrece Martos radican en afirmar la influencia que ejerció Eguren en Moro, Adán, Abril, Westphalen, Sologuren. Asimismo, señala que Eguren representa una poesía que posee una calidad de la cual adolecía la lírica peruana; sin embargo, plantea como excepción de esta carencia a Manuel González Prada a quien califica como fundador de la poesía moderna en nuestro país. Sin duda, los alcances de Marco Martos resultan importantes en la medida que permiten observar la presencia del elemento caballo. Es necesario tomar sus apreciaciones como un acercamiento inicial y,

reiteramos, sugerente reflexión que aborda dicho símbolo en la lírica peruana. El texto de Martos pretende revalorar la poesía de Eguren, así como también su influencia en autores posteriores.

Tamayo Vargas (1992) se aproxima a Eguren con la mención de ser “una modificación del típico modernismo peruano” (3: 669). Luego, procede a desarrollar un esbozo biográfico resaltando que las posibles influencias del autor de *Simbólicas* se encuentran en los modernistas Rubén Darío, Herrera Reissig y el simbolista Mallarme (3: 670). Menciona algunas características apoyándose en Jiménez Borja respecto del espacio, “geografía”, presente en sus poemas. Afirma que en sus versos encontramos “narraciones poéticas” (3: 675), quizá sería oportuno entender esta idea como si los poemas presentaran una estructura– nudo– desenlace; ejemplificando con la mención del poema “El Duque”. Asimismo, escribe que los poemas–cuentos poseen un ritmo de naturaleza modernista, “pero en las que se utilizan ingeniosas combinaciones métricas” (3: 675). Por otro lado, comenta la clasificación hecha por César Debarbieri sobre los personajes de Eguren. Tamayo solo se limita a parafrasear a Debarbieri y no añade una idea relevante. Lamentablemente no hay un desarrollo mayor de estas afirmaciones, solo existe la mención de posibles poemas en los que existiría tales ideas. Es necesario señalar que el objetivo de Tamayo radica en realizar una inicial aproximación a Eguren que colinda con lo general.

Ricardo Silva-Santisteban (1977) afirma de manera inicial que el modernismo si bien constituyó el primer movimiento americano, estuvo mucho

más cercano de remedar la receta parnasiana y a los simbolistas franceses menos sobresalientes (141). En este contexto, indica que la lírica de Eguren es resultado de la fusión entre Romanticismo y Simbolismo indicando que "lo romántico de Eguren son sus sentimientos; lo simbolista, su impresionismo" (142). Silva-Santisteban apunta que Eguren puede aproximarse a Verlaine en su modalidad impresionista. Este rasgo impresionista intentará ser defendido al argumentar que en su práctica se trabaja con elementos de la naturaleza y el paisaje. Es posible deducir que al citar los poemas "Los reyes rojos", "Marginal", "Lied I"; nos encontremos ante esta muestra de poesía impresionista. Silva-Santisteban escribe: "En buena cuenta, estos poemas son pinturas impresionistas en las que hasta el ritmo y la versificación ayudan a la inmovilidad" (146). Esta aguda observación sobre el ritmo y la versificación, pretenderé desarrollar en la parte final de este capítulo para mostrar las relaciones entre el ritmo y la dimensión semántica de los poemas, hecho que permitirá dar solidez a la sugerente mención del crítico peruano.

En el plano de la musicalidad, Silva-Santisteban señala que esta no solo pertenece a lo externo, sino también a sus "imágenes mentales -¿de ideas?- que roza nuestra mente con su sonido". Es la música del silencio que soñaba Mallarmé (148). Esta última idea en la que se trataría de una superposición entre la musicalidad del poema y el lector tiene una explicación objetiva que radica en el trabajo de Eguren con las propiedades prosódicas de la lengua, operación que lo vincula con la práctica del verso español típico[45]. Si bien el crítico apunta a la noción del silencio propuesta por Mallarme, no deja de llamar la atención cómo

[45] Hipótesis que se trabajará en el quinto capítulo.

esta musicalidad en Eguren ha sido una constante de la crítica que puede ser encontrada desde Enrique Carrillo.

Silva-Santisteban apunta también que Eguren buscaba “revitalizar el idioma” (148) gracias al manejo de sinestesias de naturaleza cromáticas y también a partir de la musicalidad construida gracias al empleo de “arcaísmos, neologismos y extranjerismos, escogidos precisamente, por su sugerencia y sonoridad” (148). Por otro lado, el crítico observa la temática amorosa en Eguren. Señala que el término del amor se vincula con la llegada de la muerte. El amor espera ser derrotado por la muerte, pero no con la concepción de un irremediable final, sino que representaría la libertad “de la atadura terrestre” (148).

Sobre *Simbólicas* el crítico señala que constituye el libro que inicia la lírica moderna en el Perú. Señala como características la “elección del vocablo aristocrático, lirismo profundo, lenguaje musical, ensueños, visiones infantiles y alucinatorias” (153). Asimismo, apunta que la característica más resaltante se encuentra en el “mundo medieval” (153) y resalta la opinión de Mariátegui sobre este aspecto. También, apunta que en el libro existen muestras de exotismo que de manera implícita hacen eco de su herencia modernista. Sobre el verso del poemario indica que son de arte menor y los poemas son de corta extensión (153). Finalmente, Silva-Santisteban resalta la aguda destreza en el plano rítmico y en el vocabulario. La lectura que desarrolla el crítico constituye un acercamiento importante, pues propone temas como los vínculos del amor–muerte y sus sugerentes ideas de que el ritmo va acorde con lo que transmite el poema. Si bien esta última idea solo queda como una mención, no por ello debe descartarse como idea introductoria para un examen mayor.

En otro artículo, Ricardo Silva-Santisteban (2002) señala la importancia que pudo ejercer Manuel González Prada sobre Eguren respecto del dominio de la técnica versal (52). Además, señala que el autor de *Simbólicas* fue capaz de moverse en distintos niveles del ámbito sensorial gracias al adecuado manejo de lo cromático y de la musicalidad (53). Silva-Santisteban plantea la idea que tanto en *Simbólicas* como en *La canción de las figuras* se desarrolla el tema de la muerte, asimismo, indica que en *Sombras* aún se emplean los recursos líricos de los libros precedentes y rescata la calidad de los poemas “El cuarto cerrado”, “La pensativa”, “Gacelas hermanas”, “El andarín de la noche” (61). Sobre *Rondinelas* afirma que se diferencia de sus libros anteriores fundamentalmente gracias al predominio de la “luminosidad” frente a la “nocturnidad” de los anteriores (62).

Hervé Le Corre (2001) se aproxima a la lírica de José María Eguren con un balance crítico inicial a partir de las propuestas de Núñez, Carrillo, Basadre, Mariátegui. Resalta que dichos críticos percibieron la novedad que ofrecía el poeta de *Simbólicas* (339-334). Luego, Le Corre funda una gran diferencia entre nuestro poeta y los modernistas basada en el componente de la ironía y acompaña su idea con un argumento por ejemplificación con el comentario del poema “Sayonara”. Para reforzar esta idea, procede a comparar el poema de Eguren con un fragmento del texto rubendariano “Era un aire suave” (351-352); asimismo, su comparación aborda el plano del metro, hecho que le permite contrastar la simetría del metro de Rubén Darío y la ausencia de una regularidad rítmica que

ofrece el poema de Eguren[46]. Otra característica que observa Le Corre se encuentra en “el aplazamiento de la aparición del sujeto” (355). Vale decir, que en los poemas de nuestro autor la mención de las entidades descritas, representadas, aparecen en el final de los poemas o se procede a construir la anfibología de la ausencia (357). La primera muestra la encuentra en el poema inicial de Eguren titulado “Tardes de abril”; luego, en los textos “Marcha fúnebre de una marionnette”, “Marcha noble”, “La comparsa”, “La Tarda”. Las ideas de Le Corre resultan relevantes, porque se examinan los poemas como estructura y contenido.

Camilo Fernández Cozman (2005) desarrolla una lectura interpretativa del poema “Tiza blanca”. El crítico delimita las isotopías más relevantes desarrolladas en el poema, a saber: blancura y luminosidad (33). A partir de ellas, Fernández examina agudamente las relaciones que se tejen entre los sujetos y las cosas; luego apunta que el poema de Eguren constituye una crítica contra la reducción del individuo “como un simple manipulador de objetos” (34). Además, añade que los objetos representados en “Tiza blanca” no son meros instrumentos: ellos se configuran como entidades con rasgos antropomórficos y, por tanto, su relación con los individuos es horizontal. Finalmente, Fernández propone que en el poema se establece una relación llana entre el profesor y el alumno con la ausencia del

[46] Esta ausencia de regularidad en el ritmo que percibe Le Corre en el texto de Eguren, puede explicarse a partir de los sistemas prosódicos que presentan estos textos. La regularidad del poema de Rubén Darío revela el empleo del sistema prosódico silabotónico y el texto de Eguren revela el ritmo del sistema prosódico denominado “verso español típico”. Sobre los sistemas prosódicos véase el quinto capítulo de este trabajo.

castigo como medio para la adquisición del saber. Asimismo, sentencia que en dicha relación el diálogo posee la plenitud para la eficaz enseñanza[47].

4.2 Aproximaciones a la concepción del ritmo en *Motivos*

Si el objetivo es buscar un texto egureniano en cual se trate de manera exclusiva la definición del ritmo, una clasificación, etc.; entonces lamentablemente no es posible hallarlo. A diferencia de Manuel González Prada y Valdelomar, el primero con la *Ortometría* y el segundo con los capítulos iniciales de su *Belmonte, el trágico*, Eguren reflexionará sobre la belleza y los componentes del arte, específicamente del poema, en diferentes fragmentos de sus *Motivos*. Es aquí donde es posible, a modo de una primera aproximación, construir las definiciones esenciales (Mignolo 35) sobre la musicalidad, la palabra y el ritmo. La lectura de *Motivos* posibilita indicar que existe una reflexión mayor sobre las relaciones entre la belleza y la musicalidad, esta última adquiere una función medular en el producto artístico tal como se desarrollará en las siguientes líneas. Además, podría pensarse que existe una importancia menor respecto del ritmo comparada con la mayoritaria mención de los términos "musicalidad", "música"; sin embargo, el análisis intentará mostrar que el ritmo constituye una de las bases medulares de la denominada musicalidad[48].

[47] En el 2011, la revista *Martín* dedicó su edición monográfica número 24 a José María Eguren. La revista presenta los conocidos artículos "Elogio a José María Eguren" de Jorge Basadre (19-27), la entrevista que realizó Vallejo a Eguren (29). Es preciso resaltar los artículos de Ricardo Silva-Santisteban (31-36) acerca del carácter fundacional de *Simbólicas*, Paul Guillen (61-69) con su examen de la cromática y seres fantasmales.

[48] Nótese, también, que el balance mostrado en el apartado anterior se produce el llamativo interés hacia este término por parte de la crítica.

La lectura del conjunto de los *Motivos* permite seleccionar los siguientes acompañados de sus iniciales para hacerles referencia al momento de tratarlos: “La belleza” (LB), “Eufonía y canción (EYC)”, “La emoción del celaje” (LEDC), “Arte inmediato” (AI), “Ideas extensivas” (IE) y “Noche azul” (NA)[49]. Finalmente, es importante precisar que de ellos solo se procederá a analizar determinados fragmentos en los que se observe los aspectos a examinar.

4.2.1 La concepción de la belleza

Eguren observa que existe una severa dificultad que permita establecer una definición sobre la belleza. En el terreno especulativo, sugiere que existirán tantas nociones como gustos existan (LB 280), Eguren ejemplifica con la afirmación: “Los nórdicos adoran a sus vírgenes de nieve y los africanos a sus ángeles negros” (LB 280). Es posible afirmar que Eguren es consciente de la base cultural de la belleza, vale decir, es capaz de percibir la concepción particular de la misma. Eguren va más allá e indica que: “La belleza podría demostrarse por sí misma, por el sentimiento comprensión universal y tácita” (LB 280). En otros términos, la belleza se configuraría gracias a un componente subjetivo (sentimiento) e intelecto (comprensión) que tienda a una totalidad (universal). Esta manera de concebir la belleza permite proponer que en existen dos planos: afectivo y racional. Estos dos no resultan excluyentes, sino complementarios. Así como también, la belleza para nuestro autor muestra una complejidad que se revela en una dimensión particular que tiende a lo universal. Por otro lado, Eguren señala que el medio que permite

[49] La edición que se emplea para los *Motivos* es la de Biblioteca Ayacucho en la que también se reúnen sus poemas completos. Véase la bibliografía.

representarla es el arte y, específicamente, encuentra a la música como la manifestación más idónea para tal función (LB 280). Es así que es capaz de escribir que ella tiene la facultad de comunicar o transmitir parte de la belleza. Es posible apuntar que la belleza se pueda transmitir de manera parcial, la reflexión de Eguren permite deducir que aprehenderla en su totalidad resulta imposible; ya que es inconmensurable incluso el arte más idóneo, la música, solo la abarcaría en algunos de sus aspectos.

Eguren sentencia que resultaría inabarcable una clasificación de la belleza (LB 282) más adelante establece una breve distinción entre belleza natural y artística indicando la superioridad de la primera. Respecto del artista, llama la atención que no le confiera facultad de crear y lo limite a componer e inventar (LB 281). Asimismo, resulta oportuno preguntarse qué diferencia encuentra el autor de *Simbólicas* para una diferenciación radical. Es probable hallar la respuesta en la belleza natural –entendida como naturaleza– y a la artística. Así la primera se encontraría vinculada al crear, al hacer a partir de la nada; y la segunda, a la composición, inventiva del hombre a partir de elementos de la naturaleza. Entonces, el artista tiene la capacidad para producir, organizar e imitar y para ello toma como base a la naturaleza.

El motivo revela una conciencia moderna de la belleza, puesto que evidencia una concepción que varía en función de la cultura; asimismo, expone la dificultad de plantear una definición sobre el término y la función que posee el arte como medio para su representación.

4.2.2 Musicalidad, palabra y ritmo

Para Eguren la música y la palabra se encuentran en una íntima vinculación. Vale decir, poseen una relación en la que se logra una amplificación del significado y que sea capaz de producir un efecto en el lector. Así, la musicalidad de la palabra es capaz de generar un conjunto de nuevas posibilidades para la explotación eufónica de la palabra (EYC 261). Eguren hace referencia a la dimensión fonética de la palabra con la que se podrán elaborar una gran cantidad de nuevos sonidos y de manera implícita nuevos vocablos (EYC 261). Apunta Eguren que el nivel musical de la palabra resulta un complemento medular para el canto, además: “Marca un colorido visible y atesora inflexiones para los seres y las cosas, para los matices del sentimiento y de la forma” (EYC 261). Vale decir que la musicalidad de la palabra potencializa no solo su expresividad, sino también refuerza su percepción significativa; asimismo, hace posible la aproximación al plano de los afectos. Eguren sentencia: “Hay palabras que pronunciadas al acaso despiertan simpatía, y hay otras que por su acento y significación producen estremecimiento estético” (EYC 261). Es posible deducir que el interés que se muestra por el plano fonético de la palabra y sus efectos en la amplificación semántica está estrechamente relacionado con la preocupación por el lector. Es decir, pensar en la palabra como medio comunicativo implica pensar en una efectiva comunicación con el receptor que apunte no solo a la trasmisión de un mensaje objetivo, sino también que involucre el plano de los afectos.

Si la palabra y su dimensión musical resultan vitales para el acto comunicativo, entonces, su importancia se extiende hacia la creación poética. Así,

para Eguren esta difiere de la música propiamente dicha y de la pintura; ya que tiene como base fundamental al "elemento musical" (AI 310). Eguren parece decir que no puede existir creación poética y su producto (el poema) sin musicalidad. El autor de *Simbólicas* permite pensar en que dicha musicalidad se encontraría fundada en el ritmo, puesto que se concentra en los efectos del "verso arrítmico" (AI 310). Es posible añadir, por oposición semántica, la existencia de un verso rítmico con un efecto, sin duda, contrario: el primero es un verso pensado; mientras que el segundo, sentido. Entonces, la oposición que se construye es racionalidad–afectividad que tiene, nuevamente, al receptor como centro de la reflexión. Es pertinente citar el siguiente fragmento cuyo propósito es reforzar la idea precedente:

> Un verso arrítmico no es la poesía directa, sino la indicación de esta: el álgebra sentimental tocada en lógica: tal verso nos lleva a la precisión de pensarlo antes de sentirlo. Un verso musical [verso rítmico] se siente en un solo acto con el pensamiento estético indicativo (AI 310).

En esta misma línea, Eguren busca sostener la mayor valía del verso musical (rítmico); ya que la palabra posibilitaría la comprensión de la belleza –tan difícil de asir para él–, y su plano musical, sentirla. En una probable tentativa de definición, Eguren plantea que: "La poesía es música, colorido e imagen" (AI 311), es posible plantear que subyace una visión de la poesía como forma/contenido, vale decir, la música se vincularía al plano fonético (forma) y el colorido e imagen al sentido o dimensión semántica del poema (contenido). Este hecho permite deducir que existe una preocupación por ambos planos, ya que son claves en la comunicación poética. Sin duda, es factible pensar en un mayor interés y

preocupación por la forma; sin embargo, dicho interés se encuentra muy ligado al contenido. No se produce un descuido de ninguno de los planos del poema reforzando así la calidad esta unidad.

El ritmo para Eguren posee la naturaleza de la repetición y es capaz de encontrarlo en “en esquema de Eternidad” (IE 349), en la expresión amorosa (NA 361); es decir, es connatural a los seres, objetos y hechos[50]. En la esfera de la poesía, señala que esta posee una naturaleza de libertad y que, por tanto, no debería encontrarse sujeta a una normativa; idea que también se extiende para la métrica, entendida como medida silábica, y rima (IE 349). Eguren escribe de manera categórica: “El ideal sería prescindir del número y la forma; pero existe un ritmo vital, que se extiende internamente” (IE 349). Parece decir que no resultaría relevante condicionarse a determinadas reglas métricas o formas estróficas que limiten la eficacia comunicativa del poema. Asimismo, observa que es difícil eludir el componente rítmico, puesto que reconoce ser implícitamente inherente al poema. Es posible añadir que esa “expansión interna” pueda configurarse con la orquestación de las palabras teniendo presente su potencialidad expresiva, musical. Entonces, para el autor de *Simbólicas* resultan medulares la musicalidad, la palabra y el ritmo inherente.

4.3 Constantes y tendencias métricas en la poesía de Eguren: análisis de tres poemas de *Simbólicas*

José María Eguren es un conocedor de las propiedades, características de la lengua. El análisis que se desarrollará intentará demostrar que la musicalidad

[50] Una percepción similar se encuentra en Abraham Valdelomar. Véase el tercer capítulo de este trabajo.

egureniana se funda en la orquestación, disposición, de los grupos rítmico semánticos capaces de producir la percepción de ritmo en el poema y que además es capaz de influir de manera notable en la dimensión semántica del poema. El ritmo en Eguren, el acento de intensidad, dinamiza y tensiona las relaciones semánticas del verso; permite evidenciar las relaciones entre el sonido y el sentido.

4.3.1 “La Tarda” y su indiferencia hacia la humanidad

Este poema resulta uno de los más enigmáticos, pues muestra un ser cuya caminata misteriosa, extraña y aterradora marcha indiferente ante el dolor de los hombres. “La Tarda” como título puede encontrar una aproximación en el significado que el diccionario de la RAE ofrece, pues se indica que “tarda” o “tardo” es concebido como aquello que posee lentitud, pereza para desarrollar cualquier tipo de acción. El título del poema hace referencia al género femenino, sujeto femenino cuyo andar es lerdo, monótono e incluso indiferente ante todo aquello que le rodea. Este ser (la Tarda) se instala dentro de un espacio de negatividad, pues se encuentra vinculada a la imagen del tedio, fastidio e indolencia.

Resulta pertinente acercarnos a un análisis rítmico semántico de este poema que permita revelar las relaciones entre el movimiento del ritmo y las ideas que sugiere el poema. En el siguiente cuadro, se procede a transcribir el poema, luego se muestra la distribución de los grupos rítmico semánticos y la ubicación de las cimas prosódicas (acentos de intensidad, tiempo marcado).

Cuadro Nº 7
Organización de los grupos rítmico semánticos y tiempos marcados del poema "La tarda"

"La Tarda"	Grupos rítmico semánticos	Cimas prosódicas Sílaba del tiempo marcado
Despunta por la rambla amarillenta,	x́x/ xx́x/ xx́x	2 6 10
donde el puma se acobarda;	xx́x/ xx́x	3 7
viene de lágrimas exenta	́x/ x́xx/ x́x	1 4 8
la Tarda.	x́x	3
Ella, del esqueleto madre,	́x/ xxx́x/ ́x	1 6 8
del puente baja, inescuchada;	x́x/ ́x/ xx́x	2 4 8
y antes que el rondín ladre	́x/ xx́/ ́x	1 5 6
a la alborada	xxx́x	4
lanza ronca carcajada.	́x/ ́x/ xx́x	1 3 7
Y con sus epitalamios rojos,	xxxxxx́x/ ́x	7 9
con sus vacíos ojos	xxx́x/ ́x	4 6
y su extraña belleza	xx́x/ x́x	3 6
pasa sin ver, por la senda bravía	́x/ x́/ xx́x/ x́x	1 4 7 10
sin ver que hoy me muero de tristeza	x́/ x́/ x́x/ xx́x	2 4 6 10
y de monotonía.	xxxxx́x	6
Va a la ciudad que duerme parda,	́x/ xx́/ x́x/ ́x	1 4 6 8
por la muerta avenida,	xx́x/ x́x	3 6
y sin ver el dolor distraída	xx́/ xx́/ xx́x	3 6 9
la Tarda	x́x	3

Los datos nos indican un total de 151 sílabas rítmicas reales en el poema. Mostramos la distribución básica de la medida silábica:

- 5 versos de 7 sílabas = 35 SM.
- 4 versos de 9 sílabas = 36 SM.
- 3 versos de 11 sílabas = 33 SM.
- 2 versos de 10 sílabas = 20 SM.
- 2 versos de 8 sílabas = 16 SM.
- 2 versos de 3 sílabas = 6 SM.
- 1 versos de 5 sílabas = 5 SM.

A continuación se muestra un nuevo cuadro en el que se pueden observar los grupos rítmico semánticos que orquestan el poema. Luego, se detalla la cantidad de sílabas rítmicas reales por la frecuencia de aparición de los grupos rítmico semánticos; después el total de sílabas por grupo con su respectivo porcentaje:

Cuadro Nº 7.1
Información general de las constantes y tendencias métricas*

Grupo rítmico semántico	Número de sílabas por frecuencia	Total de sílabas por grupo	%
xxx́x	4 . 11	44	29
xx́x	3 . 10	30	20
x́x	2 . 12	24	16
xxxx́x	5 . 3	15	10
xxx́	3 . 4	12	8
xxxxxxx́x	8 . 1	8	5
xx́	2 . 3	6	4
xxxxxx́x	7 . 1	7	4
xx́xx	4 . 1	4	2
x́	1 . 1	1	1

* Detalle: La primera columna muestra los grupos rítmico semánticos organizados desde el mayor al menor respecto de la frecuencia de aparición. La segunda columna presenta el número de sílabas que conforman a cada grupo rítmico semánticos acompañado de la cantidad de veces que aparece dicho grupo a lo largo del poema. La tercera columna ofrece el producto obtenido del número de sílabas y la frecuencia de aparición. Finalmente, la cuarta columna muestra el porcentaje obtenido a partir la multiplicación del total de sílabas que conforman un grupo por el factor 100 y dividido entre el total de sílabas que conforman el poema. Este resultado es equivalente al porcentaje de aparición que le corresponde a cada grupo rítmico semántico.

Estos cuadros proporcionan información muy importante respecto del movimiento rítmico del poema. Así, resulta evidente que la distribución de los tiempos marcados resulta irregular; hecho que es consecuencia de la, también, irregularidad de la medida silábica. El poema presenta, además, un total de siete tipos de medida silábica, desde trisílabos a endecasílabos, convirtiendo el poema en una clara muestra del denominado "verso común variable" (Belic 605)[51]. Si es posible hablar de constante, entonces, es preciso anotar que esta radica en la mayor presencia de los tiempos marcados en sexta sílaba y, también, que guarda relación con la medida de verso que predomina en el poema, a saber: el heptasílabo. Es necesario llamar la atención respecto del verso "y antes que el rondín ladre", ya que muestra la única aparición de dos tiempos marcados consecutivos. Este hecho que no es para nada un resultado de verso antirrítmico, tiene su correlato en la dimensión semántica del poema. Si observamos "…rondín ladre" a partir de los grupos rítmico semánticos, tenemos: xxx́/ x́x. Se aprecia, entonces, al rondín como un sujeto cuya misión medular es vigilar, cuidar, velar, vale decir, resulta ser un centinela, un sujeto al que se necesita amplificar, reforzar su función y la única manera es la de otorgarle una característica que no es propia del sujeto, es decir, el ladrido. Es también medular anotar que estos grupos rítmico semánticos constituyen el recipiente para la metáfora de personificación que se deposita en ellos. Los golpes de los acentos, llamados también tiempos marcados, al colisionar refuerzan esa metáfora y amplifican la idea del centinela o rondín. En el poema se observa que cuando se hace referencia a otro ser como es el caso

[51] En el quinto capítulo se procederá a desarrollar una revisión profunda de este sistema prosódico. Asimismo, se realizará una revisión transversal de los distintos sistemas prosódicos existentes en lengua castellana y que se encuentran presentes en los autores trabajados

del “puma” (segundo verso) no se produce la unión de tiempos marcados consecutivos; por el contrario, existe una perfecta disposición de sus grupos rítmico semánticos: “donde el puma se acobarda”, xxx́x/ xxx́x. Se trata de asumir la cobardía del puma cuando se ubica en el mismo espacio de aparición de la Tarda.

Dada la irregularidad de la medida del verso y según lo que hasta el momento se está examinando, resulta válido buscar el ritmo (o la musicalidad egureniana) del verso en la disposición de los grupos rítmico semánticos. Para proceder al análisis es pertinente realizar una segmentación del poema, asimismo permitirá apreciar el desarrollo de una progresión temática que servirá de derrotero para el análisis a efectuar. Así, el primer segmento está conformado por las dos primeras estrofas o los nueve primeros versos del poema; el título que se le asigna es “la marcha de la Tarda”. El segundo segmento está constituido por las dos estrofas finales o los diez versos restantes, el título que le corresponde es “la Tarda indiferente frente al hombre y su entrada a la ciudad”. Tal como se puede apreciar en los títulos asignados, la progresión temática radica en la aparición y tránsito de la Tarda como un ser misterioso y caracterizado por un efecto aterrador, luego se observa cómo la Tarda resulta indolente frente al sufrir del hombre y su indiferencia frente a él. Además, la Tarda tiene como tránsito y punto de llegada la ciudad para cubrirla con su nefasta presencia.

En los dos segmentos es posible hallar la imagen del desplazamiento y movimiento de la Tarda. Es válido preguntarse si la organización de los grupos rítmico semánticos intenta construir la percepción de movimiento. Si retomamos nuestra información estadística se observa que son tres los grupos rítmico

semánticos dominantes: ́x – x́x – xx́x, los cuales conforman un total de 65% de sílabas rítmicas reales y que están presentes en todas las estrofas del poema. Nos encontramos, entonces, ante la constante métrica del poema. Hecho objetivo que permite construir la percepción de ritmo del poema, su movimiento, la clásica denominación de “musicalidad egureniana”; desde la terminología métrica estamos frente al “impulso métrico”. Apréciese, también, que estos grupos rítmico semánticos son los que sirven de recipiente a la principal isotopía del poema: el tránsito, desplazamiento. Así, los términos “viene”, “baja”, “pasa”, “lanza” les pertenece el recipiente rítmico ́x, parte constitutiva del impulso métrico. Además, obsérvese que los lugares por los cuales transita la Tarda también corresponden al impulso métrico: “por la rambla”, “por la senda” (xx́x), “el puente” (x́x). Existe, sin duda, una clara correlación entre el ritmo y la dimensión semántica del poema, vale decir, el movimiento del impulso métrico es recipiente del desplazamiento de la Tarda.

Al tener determinado el impulso métrico, el análisis nos conduce al primer segmento. Aquí, la marcha de la Tarda conmociona y se construye la atmósfera de misterio que la caracteriza. Además, el primer verso del poema inicia con el lugar del cual surge, aparece, este ser; hecho que a nivel del ritmo va con el despliegue del impulso métrico. El lugar en el cual surge la Tarda resulta ser terrible y la consecuencia de ello es que incluso uno de los seres más fieros termina acoquinado: el propio puma se amedrenta de siquiera pasar por el espacio en el que aparece la Tarda. La cobardía del puma también va acorde con el impulso métrico. Se trata de percibir el impulso métrico en tanto desplazamiento

de la Tarda y, también, como el efecto que es capaz de causar, tan solo con su lugar de origen, en los más fieros.

La Tarda transita, marcha y es capaz de manifestarse sin que lo perciban los más agudos centinelas:

> y antes que el rondín ladre
> a la alborada
> lanza ronca carcajada.

Obsérvese en estos versos que los dos primeros corresponden con grupos rítmico semánticos que poseen menor frecuencia y que, a la vez, son indicadores de seres que no guardan relación con la Tarda; además, muestran la primera marca temporal “alborada” como inicio del amanecer. Vale decir, que estos versos con grupos rítmico semánticos, diferentes del impulso métrico, presentan una información distinta de la idea de movimiento, desplazamiento o ninguna característica de la Tarda. Sin embargo, el último verso de la cita retoma a la Tarda con una risa aterradora e inmediatamente también se retoma el impulso métrico, los grupos rítmico semánticos dominantes: “lanza ronca carcajada” x́x/ x́x/ xxx́x. Resulta relevante anotar cómo el poema se va organizando con la disposición de su ritmo.

No se puede terminar la revisión del primer segmento sin observar la actualización del ritmo o la aparición del momento de expectativa frustrada. Así, en el verso “viene de lágrimas exenta” se presenta la primera muestra de insensibilidad de la Tarda, no posee lágrimas como evidencia de la mayor insensibilidad de todo ser, el poema sugiere que la Tarda adolece de afectos. Este

tercer verso del poema, tal como muestra nuestro primer cuadro, está rodeado del impulso métrico. Sin embargo, nótese que este verso posee el grupo rítmico semántico de menor frecuencia del poema con apenas un 2%. Esto resulta ampliamente significativo, pues "viene x́x/ de lágrimas xx́xx/ exenta xx́x", especialmente, "de lágrimas xx́xx" es la única muestra de la ausencia total de sensibilidad de la Tarda. En otros términos, si la Tarda posee características y acciones que tienen al impulso métrico; sus ausencias, aquello de lo que carece, lo que no le pertenece se corresponde con el denominado momento de expectativa frustrada. La presencia del sintagma "de lágrimas" afecta el impulso métrico y lejos de alterar su movimiento lo tensiona, pues su grupo rítmico semántico es el recipiente de lo que no tiene la Tarda.

El segundo segmento muestra el ya conocido desplazamiento de la Tarda, pero esta vez aparece la imagen del hombre que resulta ser rechazado por la indiferencia de ella. Es necesario detenernos en los siguientes versos:

> pasa sin ver, por la senda bravía
> sin ver que hoy me muero de tristeza
> y de monotonía.

El primer verso de la cita muestra, sin duda, la indiferencia de la Tarda, su desplazamiento y la no visión, la ausencia del mirar al otro. El "sin ver" además corresponde también con el momento de expectativa frustrada, puesto que posee al grupo rítmico semántico de menor frecuencia xx́. El segundo verso es aún más contundente porque también le sirve de recipiente a una marca temporal: "sin ver que hoy…" xx́/ xx́…. La mirada y lo temporal no corresponden a la Tarda. Esta pasa y no aprecia lo que existe a su alrededor. Ella es indolente, indiferente,

insensible, ninguna presencia la afecta. Aparece la voz del locutor del poema como la clara evidencia de las características asignadas a la Tarda. Este locutor sufre, siente, se afecta, pero su dolor y sufrimiento parecen tener su raíz en la Tarda. Llama la atención que dicha tristeza, similar a la muerte, retome el impulso métrico "… me muero de tristeza" xx́x/ xxx́x, es decir, el desplazamiento de la Tarda traería como consecuencia que los que la sienten queden afectados de manera negativa y entren al movimiento, marcha de la Tarda e incluso también del impulso métrico que le sirve. Finalmente, examinemos estos dos versos con sus respectivos grupos rítmico semánticos:

Va a la ciudad que duerme parda,	x́/ xx́/ xx́x/ x́x
por la muerta avenida,	xx́x/ xx́x

Estos versos de la última estrofa del poema evidencian no solo el impulso métrico, sino también la tensión con el momento de expectativa frustrada. Es evidente que estamos ante dos grupos rítmico semánticos diferentes x́/ xx́ con apenas un 1% y 8% respectivamente, la presencia de ambos grupos es mínima, pero altamente significativa; puesto que aparece por única vez la mención del destino final de la Tarda: "va a la ciudad…". Su propósito es entrar en ella y extenderle sus terribles características, ella se dirige a la urbe a dañar, a no condolerse, a ser indiferente a los hombres. Este grupo rítmico semántico es el recipiente de la meta final de la Tarda. Los versos sugieren incluso que la Tarda ya está transitando por su destino final, la ciudad; pues recorre por sus avenidas, sus calles. Se puede apreciar que la Tarda le va a imprimir su desplazamiento, su desgano, su tedio, a la ciudad. A nivel rítmico esto resulta contundente, ya que

terminada la mención de su marcha e ingreso a la ciudad se retoma el impulso métrico en aquello que le pertenece a la ciudad, pero ahora poseída por la Tarda: "… que duerme parda" (xx́x/ x́x) /"por la muerta avenida" (xxx́x/ xx́x).

A nivel de los locutores del poema es necesario mencionar que existe un locutor personaje que en un primer momento parece tener una posición de observante, ya que configura a la Tarda como un ser misterioso, aciago. El locutor personaje puede percibir su desplazamiento desde su origen hasta el destino final. Dicho locutor va a resultar cada vez más afectado a medida que se aproxime la Tarda, ya que ella emanará sus características al locutor; además, ella ingresa al espacio vital del locutor, vale decir, a la ciudad. Ante tal hecho el locutor personaje se siente abordado por el daño de ella y víctima de la indiferencia. El locutor es el único testigo que intenta advertir también del efecto nocivo que la Tarda traería a otros lugares. Asimismo, este locutor se dirige a un alocutario no representado al cual se le intenta representar el terrible panorama que trae consigo la llegada y presencia de la Tarda.

A nivel de la cosmovisión del poema es posible plantear que la Tarda es una metáfora de la automatización o mecanización que padece el hombre en el espacio de la urbe moderna. La monotonía, el tedio, la indiferencia parecen ser características del hombre en la ciudad lo que trae de manera implícita sufrimiento y dolor; así como también el rechazo e indolencia por el sufrir del otro. La presencia de la rutina esclaviza al hombre moderno y pareciese que no puede escapar de ella. El poema parece decir que el sujeto está condenado a la

monotonía, a tener una vida mecánica que lo conduzca a un hastío incapaz de salir de él.

4.3.2 La concepción del hombre en “Pedro de Acero”

Este poema posee un título, sin duda, alegórico. El nombre Pedro puede ser fácilmente asociado a su raíz griega “petros” que significa roca, piedra. Asimismo, resulta inmediato vincularlo con las características de dureza, eternidad, así como también perteneciente a la tierra. El sentido común indica que el elemento piedra, concebido como una metáfora, constituye la base sobre la cual se puede obtener solidez, respaldo, para asentar proyectos e, incluso, una nueva humanidad tal como se intentará observar en el poema. El término “acero” sigue en esa misma línea; puesto que refuerza la noción de dureza, fortaleza, resistencia. El título sugiere la imagen de un sujeto con importantes características físicas, así como también su implícita fortaleza que le será muy útil para desarrollar de manera efectiva su misión.

Se procede a transcribir el poema con los respectivos grupos rítmico semánticos de cada verso, así como también se indican sus tiempos marcados.

Cuadro Nº 8
Organización de los grupos rítmico semánticos y tiempos marcados del poema “Pedro de Acero”

Poema	**Grupos rítmico**	**Cimas prosódicas**	
“Pedro de Acero”	**semánticos**	**Sílaba del tiempo marcado**	
Pica, pica	x́x/ x́x	1	3

la metálica peña	xxx́xx/ x́x		3		6
Pedro de Acero.	x́x/ xx́x	1		4	
En la sima	xxx́x		3		
de la obscurosa guerra,	xxxx́x/ x́x			4	6
del mundo ciego.	xx́x/ x́x	2		4	
Pesarosas,	xxx́x		3		
como trenos y llantos,	xxx́x/ xx́x		3		6
se sienten voces.	xx́x/ x́x	2		4	
De hora en hora	x́x/x́x	1	3		
los primitivos salmos	xxxx́x/ x́x			4	6
y maldiciones.	xxxx́x			4	
Blondo el día	x́x/x́x	1	3		
y al compás de la guzla	xxx́/ xxx́x		3		6
lejos, muy lejos.	x́x/ xx́x	1		4	
Que en la mina	xxx́x		3		
más poderoso, lucha	x́/ xxx́x/ x́x	1		4	6
Pedro de Acero.	x́x/ xx́x	1		4	

Los datos nos indican un total de 96 sílabas rítmicas reales en el poema. Mostramos la distribución básica de la medida silábica:

- 6 versos de 4 sílabas = 24 SM.
- 6 versos de 7 sílabas = 42 SM.
- 6 versos de 5 sílabas = 30 SM.

A continuación se muestra un cuadro general en el que se pueden observar los grupos rítmico semánticos que orquestan el poema. Luego, se detalla la

cantidad de sílabas rítmicas reales por la frecuencia de aparición de los grupos rítmico semánticos; después el total de sílabas por grupo con su respectivo porcentaje:

Cuadro Nº 8.1
Información general de las constantes y tendencias métricas*

Grupo rítmico semántico	Número de sílabas por frecuencia	Total de sílabas por grupo	%
x́x	2 . 15	30	31
xxx́x	4 . 6	24	25
xx́x	3 . 7	21	22
xxxx́x	5 . 3	15	16
xxx́xx	5 . 1	5	5
x́	1 . 1	1	1

* Detalle: La primera columna muestra los grupos rítmico semánticos organizados desde el mayor al menor respecto de la frecuencia de aparición. La segunda columna presenta el número de sílabas que conforman a cada grupo rítmico semánticos acompañado de la cantidad de veces que aparece dicho grupo a lo largo del poema. La tercera columna ofrece el producto obtenido del número de sílabas y la frecuencia de aparición. Finalmente, la cuarta columna muestra el porcentaje obtenido a partir la multiplicación del total de sílabas que conforman un grupo por el factor 100 y dividido entre el total de sílabas que conforman el poema. Este resultado es equivalente al porcentaje de aparición que le corresponde a cada grupo rítmico semántico.

Los dieciocho versos que conforman el poema se encuentran distribuidos de forma equitativa; tenemos, así, seis versos tetrasílabos, heptasílabos y pentasílabos respectivamente. Además, se encuentran organizados en seis estrofas que poseen una disposición de los tiempos marcados con una constante a golpear en las sílabas tres y cuatro; mientras que la tendencia golpea en la segunda sílaba. No es posible establecer el impulso métrico en función de los tiempos marcados, puesto que no existe una regularidad en la medida silábica. Así, resulta válido buscar dicho impulso en la distribución de los grupos rítmico semántico.

Para un mejor análisis es pertinente dividir el poema en tres segmentos. El primero de ellos está conformado por las dos primeras estrofas y el título que se le asigna es “el contexto que le rodea a Pedro de Acero”. El segundo segmento está conformado por la tercera y cuarta estrofa, el título es “la presencia de cánticos”. El último segmento lo integran las dos últimas estrofas, el título propuesto es “la fuerza creciente de Pedro de Acero”. El poema muestra una progresión temática en la que se presenta a Pedro de Acero ubicado en un mundo subterráneo dominado por la violencia y muerte. Se muestra como posible consecuencia de dicho mundo un conjunto de lamentos que resultan ser constantes e intensos. Luego, es posible observar un tránsito de la oscuridad hacia la aparición del día que asimismo tiene como conclusión la amplificación de la fuerza de Pedro de Acero.

El impulso métrico del poema se construye a partir de los grupos rítmico semánticos “x́x – xx́x – xxx́x” puesto que constituyen el 78% de las sílabas rítmicas reales. Además, estos grupos se encuentran presentes en todas las estrofas, situación que posibilita la percepción del ritmo y la relación entre el grupo rítmico y el sentido del término al que le sirve de recipiente. En el primer segmento, observemos la disposición de los grupos rítmico semánticos:

Pica, pica	x́x/ x́x
la metálica peña	xx́xx/ x́x
Pedro de Acero	x́x/ xx́x
En la sima	xx́x
de la obscurosa guerra,	xxx́x/ x́x
del mundo ciego.	xx́x/ x́x

Sin duda, los grupos rítmico semánticos corresponden al impulso métrico; sin embargo, es preciso llamar la atención sobre los grupos xx́xx (la metálica), xxx́x (de la obscurosa), porque representan un mínimo porcentaje con un 5% y 15% respectivamente. Además, son los únicos que hacen referencia a la isotopía de lo cromático: brillo, luminosidad frente a lo opaco, oscuridad. Así, se configuran dos universos en oposición; es posible construir la inicial relación Pedro de Acero es a luminosidad como Mundo es a oscuridad. Hecho que posibilita apreciar el valor que adquiere Pedro como aquel que se encuentra relacionado con la luminosidad.

El segundo segmento ofrece el impulso métrico vinculado al llanto, al dolor que caracteriza a esa humanidad y que pertenece a un mundo poseído por la oscuridad, la violencia. Es medular resaltar que la referencia a los lamentos se encuentre vinculada al impulso métrico, puesto que permite percibir la desesperación como vinculada al ritmo del verso “del mundo ciego” (x́x/ x́x). Es decir, la guerra que azota al mundo trae como consecuencia el grito, el dolor, lamento, desesperación; el ritmo busca estar acorde con el movimiento que busca comunicar.

Observemos que en el tercer segmento aparece el momento de expectativa frustrada en el grupo rítmico semántico “x́” (más). Asimismo, este grupo constituye el indicador de la amplificación de la fuerza y poderío de Pedro de Acero que muestra una constante lucha. Resulta ser la evidencia del papel e importancia que este personaje va a adquirir en el proceso de transformación de ese mundo ubicado en la violencia y negatividad hacia su pacificación, formación de un nuevo mundo caracterizado por la luminosidad que encuentra en Pedro a su fundador.

Este poema construye un locutor no personaje que tiene como propósito representar a Pedro de Acero como un sujeto de creciente poder. Además, evidencia los pesares del personaje, su lucha constante; ya que es un sujeto fundador de una nueva humanidad.

La cosmovisión que subyace en el poema evidencia una humanidad en crisis generadora de lamentos. Al parecer el sujeto no puede soportar dicha crisis y tiene como única respuesta el lamento y el dolor. De igual manera, dentro de esa colectividad determinados sujetos asumirán el papel de líderes que buscaran enfrentarse al mundo en crisis con la finalidad de fundar un nuevo orden que busque restablecer el orden perdido.

4.3.3 La cromática de la muerte y el dolor en “Las torres”

“Las torres” es un sugerente poema en el que se desarrolla un enfrentamiento cuyo resultado final es la muerte. De misma forma, se muestra un despliegue temporal representado en cada referencia cromática. “Las torres” como título evoca el poder, la fortaleza, monumentalidad; asimismo, implica el cumplir con una función de monitoreo, vigilancia, vale decir, busca velar por el espacio vital que se le asigna. El plural involucra varias presencias que probablemente puedan trabajar en conjunto; sin embargo, el poema evidencia lo contrario y la fuerza, poderío de las torres se convierte en antitética, contra ellas.

Procedemos a desarrollar un análisis rítmico semántico del poema. Para ello se muestra el siguiente cuadro que contiene la transcripción del poema, la

disposición de los grupos rítmico semánticos y la distribución de los acentos de intensidad:

Cuadro Nº 9
Organización de los grupos rítmico semánticos y tiempos marcados del poema "Las torres"

Poema "Las torres"	Grupos rítmico semánticos	Cimas prosódicas Sílaba del tiempo marcado		
Brunas lejanías…;	x́x/ xx́x	1		5
batallan las torres	x́x/ x́x		2	5
presentando	xx́x		3	
Siluetas enormes.	x́x/ x́x		2	5
Áureas lejanías…;	x́x/ xx́x	1		5
las torres monarcas	x́x/ x́x		2	5
se confunden	xx́x		3	
en sus iras llamas.	xx́x/ x́x		3	5
Rojas lejanías…;	x́x/ xx́x	1		5
se hieren las torres;	x́x/ x́x		2	5
purpurados	xx́x		3	
se oyen sus clamores.	x́x/ xx́x	1		5
Negras lejanías…;	x́x/ xx́x	1		5
horas cenicientas	x́x/ xx́x	1		5
se obscurecen	xx́x		3	
¡ay, las torres muertas!	x́/ x́x/ x́x	1	3	5

Los datos nos indican un total de 88 sílabas rítmicas reales en el poema. Mostramos la distribución básica de la medida silábica:

- 12 versos de 6 sílabas = 72 SM.
- 4 versos de 4 sílabas = 16 SM.

A continuación se muestra un cuadro general en el que se pueden observar los grupos rítmico semánticos que orquestan el poema. Luego, se detalla la cantidad de sílabas rítmicas reales por la frecuencia de aparición de los grupos rítmico semánticos; después el total de sílabas por grupo con su respectivo porcentaje:

Cuadro Nº 9.1
Información general de las constantes y tendencias métricas*

Grupo rítmico semántico	Número de sílabas por frecuencia	Total de sílabas por grupo	%
xxx́x	4 . 11	44	50
xx́x	3 . 9	27	30.681
x́x	2 . 8	16	18.18
x́	1 . 1	1	1.136

* Detalle: La primera columna muestra los grupos rítmico semánticos organizados desde el mayor al menor respecto de la frecuencia de aparición. La segunda columna presenta el número de sílabas que conforman a cada grupo rítmico semánticos acompañado de la cantidad de veces que aparece dicho grupo a lo largo del poema. La tercera columna ofrece el producto obtenido del número de sílabas y la frecuencia de aparición. Finalmente, la cuarta columna muestra el porcentaje obtenido a partir la multiplicación del total de sílabas que conforman un grupo por el factor 100 y dividido entre el total de sílabas que conforman el poema. Este resultado es equivalente al porcentaje de aparición que le corresponde a cada grupo rítmico semántico.

Necesario es pasar a desentrañar estos primeros datos de naturaleza estadística que a primera vista pueden resultar dificultosos. En el poema predomina el verso hexasílabo y en menor cantidad los versos tetrasílabos. Además, se puede observar cierta regularidad en la distribución de los tiempos marcados. Es así que es posible proponer que la constante métrica del poema se ubica en el tiempo marcado de la quinta sílaba y la tendencia métrica en el de la

segunda sílaba métrica. Estos datos pueden mostrar el posible movimiento del ritmo del verso. Sin embargo, la presencia de diferentes medidas silábicas involucra trabajar con los grupos rítmico semánticos.

Observemos que el grupo rítmico semántico de mayor frecuencia xx́x en el poema posee un 50% de presencia en el texto. Estamos, sin duda, ante uno de los componentes del impulso métrico del poema. Asimismo, el siguiente grupo rítmico semántico x́x representa una frecuencia de aparición del 30%; vale decir, el segundo componente del impulso métrico. La distribución de estos dos grupos permite, entonces, que se pueda producir la percepción de ritmo en el poema. Vemos que en las cuatro estrofas que constituyen el texto se presentan estos dos grupos rítmico semánticos. Además, el tercer grupo rítmico semántico ́x, con solo un 18%, lejos de alterar el impulso métrico permite reforzarlo y contribuir a la percepción de ritmo, ya que según se puede apreciar se encuentra expuesto en las cuatro estrofas del poema. Finalmente, el último grupo ́x con tan solo un 1% constituye el denominado “momento de expectativa frustrada”; pues lejos de perjudicar el movimiento del impulso métrico posibilita que este se actualice y entren en una dinámica tensión que, sin duda, potencia la dimensión semántica del poema.

Ahora abordemos los vínculos existentes entre el ritmo y la dimensión semántica del poema. “Las torres” desarrolla en cada una las estrofas la isotopía del color. Cada una de ellas empieza con el grupo rítmico semántico de mayor frecuencia, en otros términos, con el impulso métrico; y dicha isotopía del color se manifiesta en el grupo rítmico semántico ́x que representa, además, el inicio de cada estrofa: “brunas”, “áureas”, “rojas” y “negras”. Si se observa con

detenimiento, cada color representa una etapa del desarrollo temporal. Guarda relación con cada momento temporal del día. La secuencia que se construye brunas–áureas/rojas–negras tiene su equivalente en la secuencia noche–día–noche. Es decir, que a cada estrofa le corresponde un momento temporal. Así como también es posible señalar que la única manera de remarcar la instancia temporal respectiva es con un tiempo marcado, el cual como se puede notar es el que da inicio al texto. El primer verso de cada estrofa arranca con un tiempo marcado, el cual aparecerá nuevamente, pero aún en la quinta sílaba: distancia silábica que tiene su correlato en el plano del sentido; puesto que el siguiente grupo rítmico semántico xx́x (lejanía) cumple con la función de dar a entender esa enorme separación o gran distancia que lleva consigo dicha palabra. No solo existe “lejanía” en lo que el poema busca transmitir, sino también en el movimiento rítmico. No resulta redundante anotar que cada color va acompañada de la palabra “lejanía” (xx́x). Color lejano, presencia distante, tiempo expectante y cambiante poseen también su correlato en el plano rítmico.

El primer verso construye la percepción rítmica x́x/xx́x en las cuatro estrofas, la cual resulta modificada en el segundo de las tres primeras permitiendo percibir el cambio respectivo. La forma rítmica cambia en dicho segundo verso a la forma xx́x/xx́x, se produce también una evidente *lejanía* entre estas percepciones rítmicas. Este cambio tiene su causa necesaria, puesto que será el grupo rítmico semántico xx́x el que indique a los actores del poema “Las torres” y el desarrollo de una nueva isotopía, en este caso, de la violencia: “batallan”, “se hieren”. Observemos que se produce la correlación entre esos personajes y su proceder, ambos son representados por un mismo grupo rítmico semántico, pues el sujeto y

su acción son indesligables. Asimismo, este grupo nos trasmite también el tamaño y el rango de los contrincantes en los grupos de intensidad: “siluetas”, “enormes”, “monarcas”. Estos grupos de intensidad permiten proponer que la razón del enfrentamiento de estas colosales torres radica en la supremacía de una contra la otra. Resulta importante observar que las etapas y los grados de intensidad de este enfrentamiento son representados en cada una de las estrofas.

La isotopía del color en la relación noche–día–noche nos ofrece la inicial batalla de las torres en la primera estrofa, temporalidad de la noche; la iracundia xxx́x/x́x (“en sus iras llamas”) segunda estrofa y ferocidad del enfrentamiento en la tercera estrofa x́x/xxx́x (“se oyen sus clamores”), estas últimas en la temporalidad del día. En otros términos, los grupos rítmico semánticos dominantes o impulso métrico permiten percibir los movimientos del verso con su respectivo sentido. A diferencia de los anteriores, el segundo verso de la cuarta estrofa también obedece al impulso métrico. Es más, existe identidad entre el primer y segundo verso de esta estrofa en el plano rítmico. Puesto que, este segundo verso ya no hace alusión a las torres, la violencia del enfrentamiento ni a su jerarquía como en las estrofas precedentes; sino que alude a la isotopía del color y a la temporalidad final: “horas cenicientas” x́x/xxx́x. Una temporalidad enmarcada en la noche como un retorno que posee un matiz diferente: cenicienta equiparable a la ceniza, a lo gris. Temporalidad reforzada aún más con el siguiente verso “se obscurecen” y que responde a nivel rítmico con el grupo que integra el impulso métrico xxx́x.

Esta estrofa es, sin duda, diferente de las demás no solo por la presencia de la isotopía del color, sino también por la presencia del grupo rítmico semántico de menor presencia. Este grupo se convierte en el denominado momento de

expectativa frustrada; ya que es el único grupo que muestra la valoración, manifestación del pesar y sufrir de quien presenta el hecho violento de las torres. Este verso posee la siguiente estructura rítmica:

¡Ay, las torres muertas!
ý / x ý x / ý x

Vale decir, los 15 versos del poema muestran una distancia y objetividad de lo que se observa. Simplemente se aprecia la violencia y destrucción de las torres. La voz lírica del poema se muestra como un sujeto que se encuentra lejos de los sucesos. Sin embargo, esto cambia con la aparición de un grupo rítmico semántico diferente y de mínima frecuencia: ý (“Ay”). Se rompe el impulso métrico para que surja la única manifestación de lamentar y pesar de quien hasta ese momento se encontraba en una situación de mero espectador. La voz lírica se conduele ante la muerte que se retoma con el grupo rítmico semántico que constituye el impulso métrico. El poema sugiere que la muerte debe corresponder con el movimiento rítmico que predomina a lo largo del mismo y que la solitaria muestra de pesar, sufrimiento, dolor propios de todo sujeto corresponda a una forma rítmica diferente y que se perciba como tal en el poema.

Este poema presenta un locutor no personaje que se encuentra en una posición de observador, puesto que a lo largo del texto, según el análisis propuesto, se procede a describir la funesta batalla de las torres. Además, la violencia de la batalla lo afecta. Así este locutor es capaz de dolerse, lamentarse sobre lo percibido. Su intención consiste en comunicar la funesta lid entre los

combatientes. Finalmente, este locutor, además, aprecia los diferentes niveles cromáticos que se producen en el enfrentamiento.

La cosmovisión del poema permite apuntar que el sujeto suele ubicarse en la función de mero observador frente a un hecho violento, acontecimiento de intensa magnitud o la terrible violencia de los seres que la protagonizan; hecho que puede concebir como un espectáculo. Sin embargo, este sujeto puede cambiar ese estado inicial (observación) por un sentir y afectarse, pero que se encuentra condicionado solo por la presencia de la muerte. Es decir, el sujeto se afecta porque aquello que considera lejano o ajeno resulta también aplicable para él. La muerte y la destrucción son el par reflejo del hombre que se asume poderoso y que lleva al límite su despliegue de poder. La consecuencia de ello es su autodestrucción.

La poesía de Eguren ha producido diferentes aportes por parte de lectores eruditos. Sin embargo, consideramos que aún es necesario profundizar en uno de los aspectos fundamentales de su producción lírica: el ritmo y las formas estróficas empleadas. Eguren se sitúa en las primeras décadas del siglo XX y al lado de González Prada, Valdelomar, Vallejo se encuentran en el laboratorio del verso ensayando diversas fórmulas que permitan encontrar, proponer caminos nuevos y diferentes en la construcción de una lírica peruana moderna. Es en este panorama en el cual el escritor descubre y aprecia la tensión que se produce al transitar entre el sonido y el sentido.

CAPÍTULO QUINTO
El "PROGRAMA INTERNACIONALIZADOR MODERNIZANTE" Y LOS SISTEMAS PROSÓDICOS DE LA LENGUA ESPAÑOLA

En las primeras páginas de la tesis se procedió a examinar un panorama descriptivo acerca del fenómeno modernista durante las dos primeras décadas del siglo XX. Situación que permitió reconstruir el espacio cultural en el cual se inscribieron las prácticas discursivas de los autores estudiados. El segundo, tercer y cuarto capítulos posibilitaron el estudio de los versos de Manuel González Prada, Abraham Valdelomar y José María Eguren a partir de un esquema general de trabajo: el balance crítico, el análisis de la teorización o concepción poética del ritmo y, finalmente, las relaciones existentes entre el ritmo y la dimensión semántica del poema en tres textos de cada uno de los autores revisados. La información obtenida en cada uno de ellos permitirá en este último quinto capítulo, incorporar el trabajo con el ritmo de nuestros autores dentro de un contexto mayor,

a saber, el “Programa internacionalizador modernizante” propuesto por Antonio Cornejo Polar. Si bien el crítico peruano pensó este programa para la práctica rítmica del autor de *Minúsculas*, es factible extenderlo también al quehacer rítmico de Abraham Valdelomar y José María Eguren. Se ha podido observar tanto en el tercer y cuarto capítulos la medular función del ritmo que tales escritores le otorgan. Además, estos últimos se encuentran en la exploración, búsqueda, de una escritura propia y encuentran en el recipiente estrófico métrico los posibles caminos para llevarlos a cabo. Es pertinente indicar que es a partir de la preocupación por el plano rítmico que nuestros poetas se acercarán a la formulación de los principales sistemas prosódicos existentes en nuestra lengua. Así, cada uno de ellos evidenciará la puesta en práctica del sistema prosódico tónico, silabotónico y el verso común variable (Belic 261 y ss.). La puesta en práctica de dichos sistemas demuestra los distintos caminos que tomaron nuestros escritores más representativos en el diseño del verso. Este quinto capítulo también procede a estudiar los vínculos intertextuales a nivel del ritmo y contenido existentes entre los autores en cuestión. Se inicia, entonces, la exposición, análisis e interpretación de los puntos señalados.

5.1 El “Programa internacionalizador modernizante” y la práctica del ritmo en González Prada, Valdelomar y Eguren

El siglo XIX en el espacio latinoamericano y, específicamente, peruano está caracterizado por la búsqueda de elementos que permitan construir proyectos de nación y configurar una tradición desde la cual partir con el objetivo de alcanzar un desarrollo coherente durante su periodo independiente. Los proyectos de nación

decimonónicos no solamente buscaban cobrar forma en el establecimiento de un aparato político y jurídico; sino, también, perseguían el propósito de concebir que la producción de conocimiento debía contribuir en la construcción de la idea de nación. La producción de conocimiento especialmente en el campo de la literatura tendía de manera general a la realización de un inventario de las costumbres, vida pública y privada, y valoraciones jerarquizadas respecto de sus diversos sujetos sociales. En el Perú independiente del siglo XIX, se observan las dicotomías entre un rechazo absoluto con relación a todo lo que signifique España y régimen colonial, y una asimilación del colonialismo español como herencia o tradición desde el cual partir.

Es en el universo ficcional literario de Ricardo Palma donde es posible observar la asimilación del pasado colonial como herencia. Asimismo, la literatura peruana era concebida como tributaria de su homóloga española. Desde esta perspectiva la producción de conocimiento tenía una dirección de mera reproducción. La visión que aceptaba la asimilación de conocimiento proveniente de la metrópoli se encontraba respaldada socialmente por las élites criollas hegemónicas. Desde su posición de poder estas élites combatieron todos los intentos de producción de conocimientos propios o alternativas subordinadas que buscaban coexistir con la oficial.

Esta situación retrata la condición premoderna que caracterizaba a la literatura peruana durante los primeros ochenta años de vida republicana. Es en este contexto en el que se inscribe la ya conocida importancia de Manuel

González Prada. Tal como lo señala un nutrido conjunto de críticos[52], González Prada es nuestro primer intelectual moderno. Su proyecto de modernización no solamente apuntaló a la renovación y reestructuración del sistema político y, en cierta medida, del orden social[53]; sino que, como es conocido, también se extendió a la producción de conocimientos, particularmente en la literatura[54]. Con González Prada se inicia la poesía peruana moderna, pero no se convierte en poeta fundador dado que, y según lo analizado en el segundo capítulo, se encontraba en un contexto cultural de búsqueda de una voz propia. El hecho de convertirse en el iniciador responde a un proyecto orgánico de introducir al Perú en toda su dimensión dentro de la modernidad. Antonio Cornejo Polar (1989) lo denomina "programa internacionalizador modernizante" (93). A partir de las ideas de Cornejo Polar procederé a profundizar qué es, en qué consiste y en dónde se manifiesta el programa internacionalizador modernizante. Para ello es necesario, también, remitirnos a algunos de los ensayos del autor de *Minúsculas*.

El afán de González Prada (1976) por producir conocimiento que no tenga como base la herencia española lo conduce a indagar y reflexionar en la construcción de una "tradición" que la encuentra en el futuro. Pero a la que considera difícil esperar y que tampoco avizora representantes que puedan iniciar la producción de conocimientos ni la construcción de una tradición literaria:

> Contamos con bonitas composiciones en verso, pero no podemos citar un gran poeta; poseemos bonitos y hasta buenos artículos en prosa pero

[52] Véase el segundo capítulo de este trabajo, específicamente, el apartado 2.1.
[53] Respecto de la modernización parcial o dubitativa de Manuel González Prada, véase Marcel Velázquez (2005, 249 y ss.).
[54] Sin embargo, sería injusto obviar sus investigaciones en el campo de la química desarrollada en "Algo sobre el almidón y sus derivados" en *Tonel de Diógenes* (1945) pp.115-122.

> carecemos de un gran prosador (…). El Perú no cuenta hoy con un literato que por el caudal y atrevimiento de sus ideas se levante a la altura de los escritores europeos, ni que en el estilo se liberte de la imitación seudo purista o del romanticismo trasnochado. (…). Regresar a España para introducir nuevamente su sangre en nuestras venas y semillas en nuestra literatura equivale a retrogradar (27).

Es por esta razón, y dada la premura con la que nuestro autor asume la urgencia de producir conocimiento, que considera de suma necesidad explorar, estudiar, a escritores de lengua no castellana. Sin embargo, nuestro autor es firme en sus objetivos pues solo estudia y toma los aportes más relevantes de dichos escritores y destierra la idea de imitarlos o copiarlos. Lo que busca González Prada es asir conocimientos para reformularlos e imprimirles personalidad propia para integrarlos en la formación de la tradición:

> La renovación de las simientes debe considerarse también como precepto literario: siempre la misma semilla en el mismo terreno hace degenerar la especie. (…) Nuestro guía debe estar, pues, en el estudio de los grandes escritores extranjeros, en la imitación de ninguno. Estudiar ordenadamente es asimilar el jugo segregado por otros; imitar servilmente, significa petrificarse en un molde (28).

Es pertinente desprender algunos puntos que resultan importantes a partir de lo señalado líneas arriba:

- La formulación de conocimientos debe tener un origen en la epistemología europea de lengua no española.
- La necesidad de dicho origen radica en la importancia de construir espacios de diálogo con Europa.

- El hecho de no copiar o imitar el conocimiento que se extrae de Europa y la reformulación, re-creación del mismo implica el deseo de querer ser reconocido como productores de conocimiento.

Estos tres puntos son parte constituyente del "programa internacionalizador modernizante" de González Prada. Programa, porque en sus diversos ensayos señala los lineamientos por los cuales debe marchar el desarrollo social y cultural. Internacionalizador, porque subyace la necesidad de crear espacios de diálogo con otros horizontes culturales. Modernizante, pues va acorde con los avances y progresos tanto a nivel científico como artístico que generan rupturas con el pasado. Sobre el "programa internacionalizador modernizante" Antonio Cornejo Polar (1989) señala que "en el fondo, a González Prada le interesa sobre todo instalar al Perú, a su sociedad y a su cultura dentro de las coordenadas de la modernidad" (93)[55]. Ingresar al Perú y a su literatura "en la corriente viva del arte internacional más avanzado" (94). Asimismo, Cornejo Polar señala que la ejecución de dicho programa tiene diferentes resultados según el plano en el cual se lleve a cabo. Es decir, si se observa su prosa "no es estilísticamente moderna" (96), aunque presente características que la separen de la practicada anteriormente. Sin embargo, es en el plano de la poesía en el cual se produce un desarrollo mayor. Es por ello que se puede apreciar el marcado interés por "desespañolizar los sistemas de versificación y las estructuras estróficas, experimentando formas inglesas, alemanas o italianas y ensayando

[55] Asimismo, Cornejo Polar señala que González Prada concebía modernidad "como el nivel más alto alcanzado por un proceso histórico cuya vanguardia era la Europa liberal, descreída y positivista" (93).

construcciones nuevas como los 'polirritmos sin rima' o los 'ritmos continuos y proporcionales'" (96).

Se trata, por tanto, de producir conocimientos que permitan adquirir autonomía, originalidad en la creación de una nueva tradición. Si bien las ejemplificaciones de sus experimentos estróficos, rítmicos, se hallan en *Minúsculas* y *Exóticas*; la reflexión, reformulación y pensamiento analítico cobran forma en las páginas de la *Ortometría*. Sostengo que la *Ortometría* responde perfectamente al "programa internacionalizador modernizante". En este texto se busca producir conocimientos y construir espacios de diálogo con otras tradiciones versificadoras. Si en la *Ortometría* se piensa desde el sistema prosódico español es con el objetivo de reformularlo, modernizarlo y, sobre todo, regresar a él para revelar su constitución y funcionalidad[56], subyace en dicho texto la necesidad de reflexionar sobre la lengua y tener conciencia del manejo que su uso significa. La *Ortometría*, en consecuencia, se configura como un dispositivo de enunciación en el cual se articula la búsqueda de un lector y la teorización sobre el código[57].

[56] No debe reducirse la reformulación de la lengua a la propuesta dada por González Prada (1976) sobre la grafía tal como señala en "Notas acerca del idioma" (171-182).

[57] Es necesario indagar respecto de la noción dispositivo de enunciación propuesta por Hervè Le Corre en su artículo "Los *Lieder* de José María Eguren (1874-1942) como dispositivo poético" *Signa*, 10(2001): 269-293. El crítico apunta que el estudio de los lieder posibilita el abordaje en dos planos a partir del término dispositivo. El primero se abre al estudio de la forma poética en cuanto tal, vale decir, sus propiedades métrico-rítmicas. El segundo, a las lecturas que ofrece esa forma poética (273). Las reflexiones de Le Corre permiten elaborar una concepción mayor de la noción "dispositivo de enunciación". Así también implica el examen y el estudio de una forma; así como también la construcción de un lector que pueda efectuar el proceso de decodificación de las posibilidades que abre el dispositivo. Es preciso añadir que el dispositivo de enunciación, en tanto forma, se constituye en un medio o vehículo desde el cual se habla (enuncia) y se vincula con la tradición cultural, espacial y temporal. Además, configura un lector competente que perciba las propiedades de la forma utilizada. Le Corre piensa en el lieder. Por mi parte, extiendo el proceso para los casos del rondel y triolet que como dispositivos de enunciación establecen conexiones con la poesía francesa, el medioevo francés y trazan una distancia respecto de las tradicionales formas estróficas empleadas en lengua española. Del mismo modo, posibilitan el análisis de las peculiaridades que asumirán en su "aclimatación" en esta lengua.

Asimismo, paralelo al diseño de nuevos recursos expresivos del verso (ritmos continuos, proporcionales y polirritmos sin rima), nuestro autor, acorde con su programa, se dedica a estudiar nuevas formas estróficas especialmente de la literatura francesa como el rondel y sus variantes (triolet, rondel simple, doble, redoble). Pues la "aclimatación" de estas formas estróficas permite la renovación y enriquecimiento de una tradición o corpus literario (179). Es así que en la *Ortometría* se realiza un estudio métrico histórico de la evolución del rondel desde sus orígenes y desarrollo tanto en francés –lengua de origen–, como en español –lengua de aclimatación. La revisión emprendida sobre esta forma estrófica francesa le permitirá realizar modificaciones formales que marchen según el programa internacionalizador. Estudiar para no copiar sino re-crear, reformular. Resulta, también, sintomático el empleo del rondel como la actualización de una forma estrófica anacrónica que no poseía un gran representante en lengua española y, de manera particular, la variación llamada triolet que no tuvo cultivador alguno en esta lengua[58].

Todo ello permite afirmar que usar formas estróficas completamente desconocidas para la lengua española significa concebir dichas formas estróficas –rondel y triolet–, como literariamente desespañolizantes. Es decir, el rondel y triolet se configuran como dispositivos de enunciación que permiten expresar

[58] Estas afirmaciones quedan respaldadas en los estudios hechos por Navarro Tomás (1972) p. 113, e Isabel Paraíso (2000) pp. 317 y ss. Ambos coinciden en señalar que en España las referencias al rondel como palabra se encuentran en el Marqués de Santillana y en Nebrija. Asimismo, aseveran que en el siglo XV se reconocen seis composiciones con el título de "rondel", cuya autoría corresponde a Fernando de la Torre. Sin embargo, y como señalan Navarro y Paraíso, estas seis composiciones obedecen a la estructura de la forma estrófica llamada "canción". Paraíso afirma que sus cultivadores aparecen a finales del siglo XIX e inicios del XX en las figuras de Julián del Casal, Amado Nervo, Alfonso Reyes y González Prada. Respecto del triolet, Navarro no lo menciona y Paraíso indica que su único cultivador fue González Prada.

ruptura y renovación con relación a las prácticas poéticas precedentes. Permiten alejarse y tomar distancia respecto de una tradición que se considera ajena y, a la vez, asentar las bases para la construcción de una tradición propia. El empleo del rondel y triolet implican, además, la búsqueda de un lector competente que integre la nueva potencialidad expresiva de estas formas estróficas. Es decir, se persigue el objetivo de difundir y masificar en la práctica poética el uso del rondel y triolet, la realización de dicho objetivo permitirá el desarrollo de la tradición que se intenta construir. Así como también, el establecimiento de la diferencia respecto de la literatura española.

Resulta, sin duda, evidente el papel medular que desarrolló Manuel González Prada en el proceso de diseñar un conjunto de estrategias que posibilitaran dar forma a una noción de literatura peruana concebida como diferente de otras. Vale decir, una autonomía de dicha literatura a partir del análisis y estudio del recipiente estrófico métrico; puesto que estudiar el plano formal implica también estudiar los contextos ideológicos en los que se inscribió la práctica de determinada forma estrófica, tipo de metro y actualización del ritmo.

Es pertinente preguntarse, en el marco de la reflexión de los estudios de la versología[59], si el diseño del denominado "programa internacionalizador modernizante" se extiende, también, a escritores como Abraham Valdelomar y José María Eguren. Tal como se observó y estudió en sus respectivos capítulos, ambos poetas proceden a desarrollar un conjunto de reflexiones sobre el papel y la naturaleza del ritmo en el espacio del poema. Además, es preciso hacer

[59] Sobre los aspectos básicos de los estudios de la versología véase el apartado introductorio de la tesis.

referencia que existe una conciencia de la función del ritmo en el espacio del poema que logra articular al ritmo en tanto movimiento de los tiempos marcados como sus impactos generados en la dimensión semántica del poema. Ambos autores, entonces, asumen la necesidad del manejo y conocimiento del recipiente estrófico y rítmico del poema. Existe la necesidad de asumir un profesionalismo respecto de la arquitectura métrico-estrófica del poema que se encuentre directamente vinculada a la dimensión semántica del poema.

En los capítulos iniciales de *Belmonte, el trágico*, entonces, se produce un intento de comprensión de la naturaleza y función del ritmo. Si bien no adquiere el grado de reflexión teórica en comparación con la *Ortometría*, Valdelomar logra proponer de manera implícita la presencia del ritmo como elemento constitutivo del poema. Es capaz de reconocer el papel medular del ritmo como elemento de base para la construcción del verso. En esta línea se vincula con la *Ortometría*; puesto que ambos textos observan el rol orquestador del ritmo. Existe, sin duda, una preocupación por el plano formal del poema, específicamente, por el ritmo de intensidad. Llama la atención que el tema medular en los dos libros resulte ser el ritmo, no la métrica. Pues esta última es concebida como el conjunto de reglas, preceptivas, la disciplina que limita la plasticidad del verso; así como también se vincula desde la óptica de Manuel González Prada a la tradición versificadora hispánica en la cual las sílabas del verso se miden y no se pesan[60]. Para Valdelomar la métrica constituiría la técnica, idea de la que es posible deducir la existencia de un procedimiento, metodología, un conjunto de pasos para el armado del verso. La métrica se percibe como la norma del verso, mientras que el

[60] Véase el segundo capítulo, específicamente, la sección 2.2

ritmo es pensado como la actualización de esa norma: la flexibilidad del movimiento de los tiempos marcados en el poema.

Los capítulos iniciales de *Belmonte, el trágico* le son de utilidad a Valdelomar para pensar en la obra de arte de manera general y mirar al poema como una ramificación particular de la misma. Además, el autor de "Tristitia" piensa en el arte y, específicamente, el poema desde el plano de la forma. Repetimos nuevamente, si bien estos capítulos no constituyen un pensamiento de naturaleza teórica; sin embargo, pensar en la forma, en el recipiente, vincula sus reflexiones con las propuestas de González Prada: los procedimientos pueden ser diferentes, pero la temática muestra sus semejanzas. Las ideas de Valdelomar se inscriben, por ello, dentro del "programa internacionalizador modernizante". La intención del autor de "Tristitia" es modesta, puesto que no hay una explícita evidencia de hacer ingresar a la literatura peruana dentro de la modernidad literaria. Es modesta porque busca producir conocimientos, intentar comprender la complejidad del ritmo, desde su lugar de enunciación: su escrito se configura como un dispositivo de enunciación, porque produce conocimiento y se encuentra en la búsqueda de un lector capaz de decodificar el metalenguaje empleado para la comprensión del conocimiento producido. Es necesario llamar la atención que tanto González Prada como Valdelomar apuntan su producción de conocimientos al plano de la forma, de manera particular sobre el ritmo. Es posible afirmar que la manera de acercarse al poema y, por extensión, a la literatura sea a partir del estudio, reflexión, de la forma y de sus elementos. En otros términos, comprender un aspecto del fenómeno literario implica centrar la atención en el lenguaje y sus

propiedades prosódicas[61]. Iniciar la reflexión sobre la literatura y la producción de saberes sobre ella tiene como punto de partida la exploración de la rítmica, métrica y sus formas estróficas.

Tal como se procedió a indicar en el capítulo anterior, José María Eguren no posee un texto orgánico en el que se trabaje de manera exclusiva las reflexiones sobre el ritmo, la métrica y las formas estróficas. Sin embargo, se intentó reconstruir sus apreciaciones sobre dichos temas en sus diferentes *Motivos*[62]. Así, Eguren inicia su disertación a partir del intento por comprender la noción de belleza. Luego, procede a desprender el papel de la musicalidad, la palabra y el ritmo. Nuestro poeta, tal como se puede apreciar, realiza un pensar acerca del ritmo. Se percibe la necesidad de reflexionar y elaborar un razonamiento sobre su naturaleza y su rol medular en el armado del verso. El autor de *Simbólicas*, entonces, centra su atención en los aspectos relacionados al plano formal del verso. Le preocupa que exista una estrecha vinculación entre el recipiente, su musicalidad y la palabra; puesto que forman parte del circuito comunicativo en el que juega un rol medular el lector. Según se buscó señalar en el capítulo anterior, Eguren muestra un explícito interés por el lector: será este elemento el que confirme la efectividad del vínculo anteriormente señalado. Es posible indicar que las ideas de nuestro autor al reflexionar sobre la forma obedecen a un propósito mayor como es el circunscribirse al "programa internacionalizador modernizante". En el plano de las comparaciones, González

[61] Este hecho permitirá analizar la relación existente entre el verso de nuestros autores y lo que más adelante se denominará sistemas prosódicos de la lengua española.
[62] Véase el cuarto capítulo especialmente el apartado 4.2 titulado "Aproximaciones a la concepción del ritmo en *Motivos*".

Prada, Valdelomar y Eguren están reflexionando sobre el papel de la forma y particularmente acerca del ritmo desde sus particulares perspectivas. Inscribo a estos dos últimos poetas dentro del "programa…", porque intentan construir a su lector competente, así como también subyace en sus reflexiones una conciencia sobre su lugar de enunciación, la mirada hacia otras tradiciones versificadoras de lengua no española y su intento por comprender, estudiar, la arquitectura métrica rítmica del verso que desde la lectura de Cornejo Polar fue el campo donde se generó un desarrollo mayor de dicho programa.

El interés de los tres autores por el material rítmico del verso me permite afirmar que la búsqueda de una tradición literaria peruana que se aparte del magisterio lírico español empezó con el examen del plano formal: una nueva manera de abordar el trabajo poético requería con suma necesidad de un nuevo recipiente.

Se ha señalado que Manuel González Prada encuentra en la práctica del rondel y triolet una medular estrategia para desespañolizar la literatura peruana. De los dos autores mencionados quien se acerca a la puesta en práctica de esa estrategia es José María Eguren. El crítico francés Herve Le Corre en su artículo sobre el poeta de *Simbólicas* se encarga de estudiar la forma estrófica del lied en su producción lírica. Afirma que: "El primer efecto del *lied* egureniano está, pues, en esa (re)contextualización de la enunciación: la búsqueda de un lector/oyente condicionado a la vez por una musicalización extensiva e impelido por las exigencias de una audición renovada" (279). Asimismo, plantea que la puesta en práctica del lied obedece a la adhesión de nuestro poeta a la visión literaria de González Prada respecto de la renovación de la literatura peruana (279). Herve Le

Corre busca establecer y observar el diálogo que genera el empleo de esta forma estrófica en la poesía peruana. Pienso que a partir de las ideas del crítico francés es posible extender la práctica del lied como un dispositivo de enunciación literariamente desespañolizante al abrirse a la percepción de los planos rítmicos y temáticos de tradiciones de lengua no española; así como también, equiparar el manejo del lied con el empleo del rondel y triolet. Es posible afirmar que existe una evidente búsqueda de renovación de la tradición literaria peruana fundada en el recipiente métrico rítmico con el objetivo de lograr que dicha tradición reciba el calificativo de moderna. Este hecho permite sentenciar que la forma lied de Eguren se inscribe dentro de un proyecto orgánico mayor, a saber, en el "programa internacionalizador modernizante".

Nuestros autores no solo se concentraron en la búsqueda de las formas estróficas literariamente desespañolizantes, también sumaron esfuerzos en la reflexión sobre el ritmo, tal como se ha indicado tanto en los capítulos anteriores como en el presente. Este hecho posibilita emprender un análisis mayor desde la relación entre sus modos de organizar el ritmo y los principales sistemas prosódicos de la lengua castellana. Este abordaje permitirá observar los distintos caminos o tratamientos efectuados sobre el ritmo que revelarán similitudes, divergencias y tensiones en la búsqueda de un concierto lírico moderno.

5.2 Sistemas prosódicos de la lengua: características y tres casos de su empleo en el verso peruano

Comprender las distintas reflexiones elaboradas por nuestros autores respecto de la función del ritmo y del recipiente estrófico en sus ensayos o artículos permitió enmarcarlos dentro del "programa internacionalizador modernizante". Esta noción posibilita leer sus reflexiones como las intenciones de la búsqueda de una literatura moderna, es decir, estudiar sus escritos como dispositivos de enunciación; sin embargo, es necesario complementar esta noción con el análisis propiamente dicho de sus versos con el propósito de examinar los modelos explícitos y subyacentes que se producen durante la puesta en práctica de la ejecución del verso. Por ello, resulta necesario leer el análisis de sus versos desde el estudio de los principales sistemas prosódicos. Gracias al examen de los principales sistemas prosódicos es posible abordar el verso en tanto material rítmico como establecer la relación que se genere con otras formas de elaborar el verso en otras lenguas[63].

[63] Resulta necesario, entonces, centrarse y esclarecer la noción de "conciencia rítmica". En primer lugar, el verso es concebido como la relación objetivo-subjetiva que se establece con el receptor del mismo. Así, el receptor percibe de manera objetiva, físicamente, el movimiento del ritmo a partir de la cadena fónica hispánica o, en otros términos, percibe el impulso métrico basado en la reiteración de los acentos de intensidad. Sin embargo, la percepción objetiva del impulso métrico quedaría vacía sino es capaz de integrarse subjetivamente en el receptor a partir de la generación de sentido, vale decir, en nuestra lengua el acento de intensidad posee función fonológica; por tanto, el acento de intensidad es capaz de distinguir significados. El receptor siente subjetivamente la dimensión semántica del poema al integrar su sentido al movimiento de los acentos. En los análisis desarrollados en los capítulos anteriores se mostró la estrecha relación que existe entre ritmo y sentido. Cada lengua posee sus propias características; por ejemplo en el caso de la lengua francesa predomina el someter a norma la medida silábica y los acentos no poseen función fonológica (Belic 313) y tratar de elaborar versos en nuestra lengua siguiendo esta característica es posible objetivamente, pero subjetivamente fracasa pues no somos capaces de distinguir los sentidos en este sistema de lengua. Un hecho similar ocurrió con los intentos fallidos de organizar el verso en nuestra lengua siguiendo las características de las sílabas largas y breves propias del griego, latín y del húngaro (Belic 277), pues en español la longitud de las sílabas no genera diferenciación semántica. Entonces, se habla de "conciencia rítmica" cuando el receptor inscrito en su sistema de lengua percibe las propiedades prosódicas de su lengua convertida en material del

Desde la óptica de los estudios versológicos, en las dos primeras décadas del XX en el Perú subyacen diferentes sistemas prosódicos, a saber: el tónico, silabotónico y el verso común variable que recibe el nombre de "verso español típico"[64]. El sistema prosódico tónico se caracteriza por establecer como constante rítmica el número de acentos o tiempos marcados dejando como variable el número de sílabas libres de acento (Belic 261). El sistema silabotónico fija como patrón tanto a la medida silábica como a los tiempos marcados o acentos rítmicos (261). En otros términos, el sistema silabotónico se organiza a partir de una sucesión ordenada, organizada, de número de sílabas y acentos de intensidad. Sin embargo, estos dos sistemas prosódicos no son propios de la conciencia rítmica hispánica: el tónico es propio de la conciencia rítmica inglesa, rusa, alemana (603) y el silabotónico es propio "de los pueblos germánicos y eslavos: ocupa la cumbre jerárquica en las poesías inglesa, alemana, rusa, ucrania, checa, eslovaca, búlgara, serbocroata…" (344). Según Oldrich Belic, la presencia de estos sistemas prosódicos es menor en nuestro modo de organizar la lengua como material del verso.

En nuestro país, y dada la necesidad de buscar tradiciones de otras literaturas de lengua no española nos conduce a observar que estos sistemas

---

verso e integra subjetivamente su organización rítmica, vale decir, tanto doctos como legos perciben los elementos prosódicos de su lengua (Belic 126 y ss. – 513).

[64] Un sistema prosódico puede ser conceptualizado como el modo de "organizar los elementos rítmicos y las propiedades rítmicas de la lengua" (Belic 261) recibe la denominación de sistema prosódico. Es posible entender esta categoría como la orquestación de un conjunto determinado de palabras cuya disposición busca explotar la dimensión rítmica de la lengua, es decir, capaz de producir la percepción de ritmo. Por prosódico es necesario entender a todos aquellos elementos que permitan a una lengua ser específica, vale decir, distinguirse de las demás. La lengua castellana se diferencia de las demás gracias al acento de intensidad que cumple función fonológica, en este rasgo funda un aspecto medular de su prosodia. Por otro lado, el término sistema refiere "el hecho que distintas formas versales que pertenecen a un mismo tipo prosódico (posee base prosódica común) hay relaciones específicas (tensiones), susceptibles de formar estructura" (262).

prosódicos se ejecutaron en esas dos primeras décadas. Es preciso mencionar que la presencia del sistema silabotónico se manifiesta en la poesía de Manuel González Prada y cito como ejemplos el triolet “Tus ojos de lirio dijeron que sí” de *Minúsculas*, el poema “Ternarios” de *Exóticas* o el poema “Canción de la india” de *Baladas peruanas*. Procedo a ejemplificar con el triolet (5: 199):

Triolet	Grupos rítmico semánticos	Cimas prosódicas Sílabas del tiempo marcado			
Tus ojos de lirio dijeron que sí,	xx́x/ xx́x/ xx́x/ xx́x	2	5	8	11
Tus labios de rosa dijeron que no.	xx́x/ xx́x/ xx́x/ xx́x	2	5	8	11
Al verme a tu lado, muriendo por ti,	xx́x/ xx́x/ xx́x/ xx́x	2	5	8	11
Tus ojos de lirio dijeron que sí	xx́x/ xx́x/ xx́x/ xx́x	2	5	8	11
Auroras de gozo rayaron en mí;	xx́x/ xx́x/ xx́x/ xx́x	2	5	8	11
Mas pronto la noche de luto volvió:	xx́x/ xx́x/ xx́x/ xx́x	2	5	8	11
Tus ojos de lirio dijeron que sí,	xx́x/ xx́x/ xx́x/ xx́x	2	5	8	11
Tus labios de rosa dijeron que no.	xx́x/ xx́x/ xx́x/ xx́x	2	5	8	11

Tal como podemos observar existe una estricta disposición de los tiempos marcados y de la medida silábica. Apreciemos que existe una rigurosa alternancia entre los golpes de las sílabas 2, 5, 8 y 11 de dos tiempos no marcados. Así como también una obediente distribución del único grupo rítmico semántico: xx́x. Sin embargo, si esta arquitectura métrica-rítmica se prolongara más allá de los ocho versos que posee el poema, resultaría una sucesión monótona, mecánica, que perjudicaría la lectura del poema dado que no se percibe este sistema prosódico silabotónico como natural de nuestra lengua. En el segundo capítulo, cuando se revisaba el poema “Canción de la india” también era posible observar que en las cuatro estrofas del poema se repetía la misma orquestación de los tiempos marcados y de los grupos rítmico semánticos. En otros términos, es un poema que busca estructurar el verso desde el sistema prosódico silabotónico y consciente de

los peligros de convertir su ritmo en un mero movimiento mecánico se introduce medulares giros tanto rítmicos como semánticos otorgándole un carácter dinámico a la "Canción de la india"[65]. González Prada, entonces, somete a norma tanto los tiempos marcados como la medida silábica y esto posibilita proponer que piensa en el sistema prosódico silabotónico. Por otro lado, la lirica de González Prada muestra, además, la presencia de otro sistema prosódico, a saber: el tónico. Recordemos el poema analizado en el capítulo segundo: "Los cuervos"[66]; especialmente el cuadro N° 2.1 en el que se observa de manera contundente que de los trece versos, doce someten a norma rigurosa dos tiempos marcados. Hecho que permite pensar en el sistema prosódico tónico caracterizado, repetimos, por someter a regla el número de sílabas acentuadas. Sin embargo, nuevamente, este sistema no es habitual para nuestra conciencia rítmica y González Prada conocedor de ello, tal como se apunto en el apartado 2.2 de este trabajo, busca flexibilizar el ritmo, hacerlo dinámico; por ello el sexto verso –bisagra del poema–, rompe la monotonía de los dos tiempos marcados añadiéndole uno más. Entonces, si se intenta buscar vínculos del empleo del sistema prosódico tónico, propio de la lengua alemana, con nuestro autor resulta preciso remarcar su interés por poetas de esta lengua –tal como es de conocimiento de la crítica–; por ello no resulta gratuito que se perciba en su manera de estructurar sus versos características de la conciencia rítmica de dicha lengua y, por extensión, también de dicho sistema[67].

[65] Véase el segundo capítulo de la tesis especialmente el apartado 2.3.3
[66] Véase el apartado 2.3.2
[67] Tal como lo subraya Américo Ferrari en su artículo "Manuel González Prada y la poesía alemana: creación y traducción", el autor de *Minúsculas* demuestra un claro interés por escritores

La presencia de estos sistemas prosódicos en los versos de González Prada, permiten plantear que sus estudios sobre el verso, su conocimiento de diferentes lenguas evidencian el carácter orgánico que llevó a cabo en su práctica lírica. En otros términos, existió fundamento y coherencia entre aquello que proponía como teórico del verso y su quehacer poético en la construcción de un verso moderno.

Es oportuno preguntarse qué sistemas prosódicos están presentes en los versos de Abraham Valdelomar. Cuál es la conciencia rítmica que se plasman en sus versos. Tal como se ha estudiado en el tercer capítulo, existe una diversidad de medidas silábicas, de diferentes estrofas –entre las que destacan los sextetos, quintetos y especialmente el soneto–, practicadas por Valdelomar. Es más, sobre su soneto es preciso recordar el poema "La viajera desconocida" en el cual nuestro poeta somete a norma la medida silábica –rigurosamente catorce sílabas– y dos tiempos marcados que constituyen los acentos principales del poema, es decir, los golpes en sílabas seis y trece; dejando en libertad los demás tiempos marcados. Desde esta posición, se tendría una base parcial que permitiría pensar que en los versos de Valdelomar se articula el sistema prosódico tónico. Sin embargo, este sistema se encuentra a medio camino de ser el empleado en sus versos, pero no hay que dejar de reconocer su mediana presencia. El soneto de "La viajera desconocida" presenta una variada distribución de los tiempos

---

de dicha lengua desarrollando traducciones de Goethe, Schiller, Heine, etc. (44-45). Ferrari subraya el también interés de nuestro autor por el verso octosílabo, remarca que el logro de nuestro autor respecto de este verso "es el traslado a ritmos y metros tradicionales de la poesía hispánica de una atmósfera y de un espíritu de la balada romántica alemana que se propagan, fuera ya del proceso de 'traducción', a todas sus otras baladas, incluidas las peruanas" (48). Es posible ir más allá y encontrar, tal como lo deseamos resaltar, que lo que percibe Ferrari se extiende a sus demás poemas en el proceso de la arquitectura del ritmo y su elaboración a partir de los sistemas prosódicos anteriormente señalados.

marcados tal como se mostró en el cuadro N°5. Esta libre distribución de los acentos también se encuentra en el soneto “Abre el pozo su boca, como muerta pupila” y prueba de ello tenemos el cuadro N°6. Asimismo, en este capítulo el análisis del soneto “La casa” posee también una peculiar distribución de los acentos de intensidad[68]. Es pertinente, entonces, indicar que existe en los versos de nuestro autor una mayor inclinación a la flexibilidad de la distribución de los acentos, a su variabilidad dentro del espacio del verso. Este hecho no puede ser reducido solo al empleo del soneto, pues si volvemos a observar el cuadro N°4 del poema “Fugaz”:

Venía por la curva	2 – 6
Honda y gris del camino.	1 – 3 – 6
Se acercó sin mirarme	3 – 6
Bajo el cielo tranquilo.	3 – 6
Me miraron sus ojos inefables;	3 – 6 – 10
Un gran silencio del paisaje, vino.	4 – 8 – 10
Y se perdió en la sombra	4 – 6
Inerte y perfumada del follaje macizo.	2 – 6 – 10 – 13

Se aprecia que no se somete a norma el número de tiempos marcados ni mucho menos la cantidad silábica y el poema presenta un recipiente ajeno a su clásico soneto. Los tiempos marcados poseen una libre distribución, incluso el golpe en la sílaba seis –de mayor regularidad del conjunto–, está ausente en el sexto verso. Asimismo, se aprecia dos golpes en diferentes posiciones de única aparición, a saber, en sílaba uno y dos en los versos segundo y octavo respectivamente. Lejos de considerar un desorden en los tiempos marcados o una

[68] Sobre este poema ver el cuadro N° 10 en el presente capítulo. De los cuadros anteriormente señalados, ver los apartados 3.4.2 y 3.4.3 respectivamente en el tercer capítulo de este trabajo.

distribución anárquica, el ritmo es perfectamente objetivable y perceptible. Es necesario remarcar que este poema es uno de los más atípicos de la escritura de nuestro poeta: uno de los más modernos que pudo elaborar. Llama la atención que “Fugaz”, aunado a los anteriores, se acerque mucho más a la conciencia rítmica de nuestra lengua o al sistema prosódico denominado verso común variable o verso español típico. Este sistema es propio de nuestra conciencia rítmica y el poeta de “Tristitia” lo empleó. Observemos, por ejemplo el cuarteto inicial del poema “Nocturno” (1: 515):

Ya la ciudad está dormida			4	6	8	
yo solo cruzo su silencio	1	2	4		8	
y tengo miedo que despierte		2	4		8	
al suave roce de mis pasos lentos		2	4		8	10

Estrofa en la que se puede percibir regularidad de tiempos marcados y golpes que fracturan una posible mecanización del ritmo. Ahora, centremos nuestra atención en el primer cuarteto del clásico “Tristitia” (1: 515):

Mi infancia que fue dulce, serena, triste y sola		2			6		9		11	13
se deslizó en la paz de una aldea lejana,			4	6	8		10			13
entre el manso rumor con que muere una ola		3			6				11	13
y el tañer doloroso de una vieja campana.		3			6	8		10		13

Este fragmento muestra la regularidad de los acentos de intensidad en las sílabas seis y trece; también ofrece las variaciones que se producen entre los diferentes tiempos marcados y la libertad que poseen para golpear en distintas sílabas. Este hecho permite apreciar que el ritmo no se somete a una disciplina que convierta su movimiento en una rutina de los acentos. Asimismo, esta libertad

de los tiempos marcados va acorde con el nivel semántico, pues se busca transmitir la experiencia íntima del locutor del poema a partir de un lenguaje cotidiano, libre, y el ritmo va acorde a su propósito.

Entonces, el verso común variable es aquel sistema en el que no se somete a norma o patrón ni los tiempos marcados ni la medida silábica: es un verso fluctuante, variable (Belic 605)[69]. Pues la conciencia rítmica hispánica no soporta la monotonía, iteración, del ritmo. Si el verso de Valdelomar aprehende al lector es por el sistema en el que organiza su lengua como material del verso[70]. Este posee una naturaleza variable, pues se corresponde con las propiedades prosódicas de nuestra lengua. Lo que hace Valdelomar es trabajar el verso rítmicamente con las propiedades de la lengua; sin embargo, la brevedad de su producción lírica ha dificultado examinar su influencia en la formación de la lírica peruana del siglo XX. Es evidente que solo unos cuantos de sus poemas lograron obtener una enorme valía –como los siempre resaltados "Tristitia" y "El hermano ausente en la cena de pascua"–, que pudieron ser leídos por poetas de su época y entre ellos, sin duda, César Vallejo[71].

Es el verso común variable el sistema prosódico que será también empleado por uno de los fundadores de la poesía peruana moderna: José María Eguren. Sus versos se encuentran inscritos en nuestra conciencia rítmica. Vale decir, somos capaces de percibir el movimiento rítmico de sus versos o lo que la

[69] Belic observa de manera aguda que este sistema prosódico existe desde los primeros poemas escritos en nuestra lengua y procede a ejemplificar con la jarcha "Tant` amari, tant` amari", con el *Cantar de Mío Cid*, con "La boda y la virgen" de Gonzalo de Berceo (607 y ss.).
[70] Para una mayor profundización de la lengua española y su papel en el verso véase el capítulo de "El español como material del verso" (Belic 126-141).
[71] Tal como fue planteado por Camilo Fernández en su artículo "El amor y el hogar en la poesía de Abraham Valdelomar" existen lazos intertextuales entre ambos escritores que permiten proponer esta idea (22-30).

crítica ha titulado con la nominación de musicalidad. Sus poemas se organizan a partir del conocimiento de la lengua y del manejo de sus propiedades prosódicas capaces de construir la percepción del ritmo; es decir, la percepción de un hecho objetivo-subjetivo (Belic 609). El verso de Eguren, reiteramos, se encuentra inscrito en la conciencia rítmica de nuestra lengua. Por ello, a nivel del ritmo sus versos no resultan cansinos, monótonos, empalagosos. Entonces, el poeta de *Simbólicas* organiza y ejecuta su verso en el sistema prosódico denominado "verso español típico". El cuadro N°7 –cuarto capítulo–, nos mostró la singular distribución de los tiempos marcados del poema "La tarda" donde no existe un patrón que someta a regla los acentos de intensidad. Sin embargo, percibimos el ritmo del poema, pues tal como lo mostró el análisis se perciben los grupos rítmico semánticos. Un hecho similar se puede observar en el cuadro N°8 del poema "Pedro de Acero" en el que los tiempos marcados no se encuentran regidos a un patrón que los reduzca a una sola distribución; además, coexisten en el poema tres tipos de medida silábica (tetrasílabos, heptasílabos y pentasílabos) que si bien poseen una delimitada organización no ocurre lo mismo con sus tiempos marcados; ya que estos poseen libertad y dinámica en la construcción del ritmo de "Pedro de Acero". El verso común variable también se muestra en el poema "Las torres", pues el cuadro N°9 muestra sus tiempos marcados con una fluctuación idónea para nuestra conciencia rítmica. El poema se organiza con tetrasílabos y hexasílabos y no se tejen paralelismos entre sus respectivos tiempos marcados. La flexibilidad de sus acentos de intensidad, tal como lo mostró el análisis de dicho poema, juegan un papel determinante en la dimensión semántica del mismo. Estos tiempos marcados, aunque no se encuentran sometidos a una norma

permiten percibir los giros semánticos que se produce en el texto. En el siguiente apartado de este capítulo, especialmente en el cuadro N°12, podemos notar que el poeta en “Casa vetusta”, los acentos guardan una mayor regularidad; pero aparecen golpes en sílabas uno y dos que actualizan el ritmo evitando una percepción repetitiva. El ritmo que se configura en sus poemas posee una naturaleza flexible que tiene como base al verso común variable. Pero no solo los poemas de *Simbólicas* se inscriben en nuestra conciencia rítmica. Observemos estos fragmentos del poema “La cita” de *Rondinelas*:

Es tal vez una sombra preclara	1	3		6		9
Señorón; y ¡qué cara! ¡Qué cara!...		3	5	6	8	9
(…)						
Quiere hablarte con voz de salterio.	1	3		6		9
–¿Qué diría? ¿Qué anhela?... ¡un misterio!	1	3	5	6		9
(…)						
–Corazón desvelado e inerte,		3		6		9
hoy te cita de amores la Muerte	1	3		6		9

Se aprecia, también, la flexibilidad de los tiempos marcados que no buscan mostrar una disciplina en su organización. Tal como se aprecia, existen golpes determinados en sílabas tres, seis y nueve; sin embargo, el ritmo se dinamiza al golpear en sílabas uno, cinco y ocho. Estos dos últimos golpes se confrontan con las constantes de los golpes de las sílabas seis y nueve. Lejos de constituir en acentos antirrítmicos, estos acentos buscan transmitir el énfasis que se produce en ese verso. Existe, repetimos, una estrecha relación entre el sonido y el sentido. Los poemas de Eguren forman parte de nuestra conciencia rítmica y del sistema

apropiado para nuestra lengua, es decir, el verso común variable o el "verso español típico"[72].

5.3. Intertextualidades entre González Prada, Valdelomar y Eguren. El tema de la casa

Sin duda, consideramos que con lo que se ha mostrado en los capítulos anteriores y en lo que va del presente, se ha podido evidenciar el vínculo rítmico semántico y los posibles préstamos que se producen entre los poemas de nuestros escritores. Para reforzar aún más este planteamiento, se procederá a analizar un tema compartido por ellos, a saber, la casa; materializado en "La casa" (AV), "La casa misteriosa" (MGP) y "Casa vetusta" (JME). Este tópico posibilita observar una pugna, tensión, entre un pasado añorado, feliz, al que no existe un probable retorno o al que hay que llegar por otros medios de medular complejidad; y un presente que muestra una realidad disímil, aciaga. Pasamos a revisar los poemas en el orden indicado líneas atrás.

5.3.1 "La casa" ya no es el hogar en Abraham Valdelomar

El contraste existente entre un antes y un ahora representados en el conjunto de vivencias del universo familiar ubicadas en el pasado, se opone de manera radical con un presente donde la unidad familiar se ha perdido. Además, se observa una transformación del hogar en tanto vínculo familiar hacia la casa

[72] El otro fundador de la poesía peruana moderna, César Vallejo, también ejecuta y organiza sus versos desde el sistema del verso español típico tal como lo hemos intentado desarrollar en un artículo inédito "*Los heraldos negros*, el ritmo y redes figurativas en «La araña»".

como mero objeto material. Reproducimos el poema “La casa” (1: 535) para inmediatamente desarrollar el examen respectivo.

> Ya la casa está vacía. Ya no es la misma casa.
> El jardín florecido se extinguió. A la desierta
> alcoba ya no sube, escaladora experta,
> la vid de frescos pámpanos, en racimos escasa.
>
> Ya el asno con la alfalfa florecida no pasa
> ni el viejo panadero se detiene a la puerta
> ni platican los padres… ¡Ya la casa está muerta!
> ¡Ya no hay voces hermanas!... ¡Ya no es la misma casa!
>
> Soledad. Muros rotos. Un acre olor de olvido.
> Hieráticas, las viejas blancas aves marinas
> se posan en la triste morada solitaria
>
> y sobre los escombros del hogar extinguido
> el ñorbo abre en el aire su corona de espinas,
> ¡su corona de espinas, perfumada y precaria!

El poema posee como recipiente estrófico un soneto caracterizado por una medida silábica alejandrina. Asimismo, presenta una rima consonántica perfecta de naturaleza abrazada que obedece a la siguiente estructura: ABBA ABBA CDE CDE. Este soneto puede ser dividido en dos segmentos. El primero está conformado por los dos primeros cuartetos y la isotopía imperante es la casa en tanto materialidad y las condiciones que la rodean en el presente. El segundo segmento lo integran los tercetos finales, los cuales presentan la presencia del hogar asociado a la intimidad familiar, vínculo afectivo, ubicados en una temporalidad pasada a la que es imposible regresar. Observemos el siguiente cuadro en el que se muestra la organización de los grupos rítmico semánticos y la distribución de los tiempos marcados:

Cuadro Nº 10
Organización de los grupos rítmico semánticos y tiempos marcados del poema "La casa"

Grupos rítmico semánticos	Tiempos marcados cimas prosódicas												
xx́x/ x́/ x́x/ xx́/ xx́x/ x́x		3		5	6		9		11		13		
xx́/ xx́x/ xx́/ xx́x		3			6			10			13		
x́x/ xx́/ x́x/ xxx́x/ x́x[73]	2			5	6			10			13		
xx́/ x́x/ x́x(x)/ xx́x/ xx́x [74]	2		4		6				11		13		
x́x/ xx́x/ xx́x/ x́/ x́x	2				6			10		12	13		
x́x/ xx́x/ xx́x/ x́x	2				6			10			13		
xx́x/ x́x/ xx́x/ x́/ x́x		3			6			10		12	13		
xx́/ x́x/ x́x/ xx́/ x́x/ x́x	2	3			6		9		11		13		
xx́/ x́x/ x́x/ x́x/ x́/ x́x		3	4		6		9		11		13		
x́xx/ x́x/ x́x/ x́x/ x́x	2				6	8		10			13		
x́x/ xx́x/ x́x/ xx́x	2				6		9				13		
x́x/ xx́x/ xx́/ xx́x	2				6			10			13		
xx́/ x́x/ x́x/ xx́x/ x́x	2	3			6			10			13		
xx́x/ x́x/ xx́x/ x́x		3			6			10			13		

El cuadro permite apuntar que existe una constante métrica en las cimas prosódicas, las cuales se manifiestan en los golpes producidos en las sílabas seis y trece. Ambos golpes muestran que los versos se organizan en dos partes marcadamente diferenciadas repartidas en siete sílabas métricas cada una. A partir de ellas es posible establecer las tendencias métricas del soneto que para la primera corresponde el golpe en la sílaba dos y para la segunda, en la sílaba diez. Con ello se puede proponer que el movimiento del impulso métrico del poema tiene la siguiente alternación: 2–6–10–13. Sin embargo, según el cuadro, existen

[73] Verso en cuyo interior se produce una cesura y por tanto queda sin efecto la sinalefa entre "… sube, escaladora…"

[74] La cesura que se produce en este verso posibilita la aplicación de la ley de acentos finales en su interior. Por ello, en "la vid de frescos pámpanos/…" a la última palabra se le procede a restar una sílaba por ser esdrújula. Para efectos de la medida silábica, el poema es un perfecto soneto alejandrino gracias a los fenómenos presentados en dichos versos; sin embargo, el lector puede percibir, sin duda, la palabra "pámpanos" en cuanto tal, es decir, como palabra esdrújula y el golpe que produce su sílaba tónica. Su conciencia rítmica no reduce ni elimina sílabas, porque las percibe en su dimensión rítmica y semántica.

golpes menos frecuentes en las sílabas tres, cuatro, cinco, ocho, nueve, once y doce. De este conjunto es importante destacar aquellos que se producen en sílabas cinco y doce; porque acompañan inmediatamente a las cimas prosódicas que articulan el soneto (seis y trece). El choque que se producen entre ambos actualiza el movimiento del impulso métrico y tiene sus efectos en la dimensión semántica del poema. El primer verso muestra la primera colisión entre el golpe menos frecuente y la cima prosódica constante en el poema: “Ya la casa está vieja…” :: 3–5–6. La inmediatez de los golpes refuerza la idea de la antigüedad, precariedad de la casa, incluso de forma directa, valorativa: “…está vieja…”; que es radicalmente diferente del sintagma “está anciana” cuyos golpes distan de un tiempo no marcado[75]; tenemos, entonces, en el inicio del poema el estado actual de la casa. De la misma manera, en el tercer verso aparece una negación en el poema, así como también la colisión entre los golpes de las sílabas cinco y seis: “alcoba ya no sube…” :: 2–5–6. Es decir, ya no existe en la casa la menor muestra de desplazamiento, actividad tanto en el interior como en el exterior de la casa. La colisión de estos tiempos marcados quiere enfatizar la falta de vida, presencia, que imperan en el ahora de la casa. En esta misma línea, el quinto verso: “Ya el asno con la alfalfa florecida no pasa” y su golpes en 2–6–10–12–13; muestra el simétrico movimiento del tiempos marcados para ser fracturado con el golpe en la sílaba doce con un “…no pasa”. El choque de estos tiempos lejos de afectar la cadencia del verso enfatiza la negación y refuerza la soledad de la casa. Llama la

[75] Mostramos ese sintagma a modo de ejemplo para remarcar las diferencias tanto a nivel del sentido como del ritmo.

atención que las colisiones de los versos tercero y quinto lleven consigo la negación.

Revisemos, ahora, la colisión que se produce en parte del verso séptimo: "… ¡Ya la casa está muerta!" :: 10–12–13. Este sintagma enfatiza mucho más la ausencia, soledad, y el estado real de casa, es decir, su muerte. Si se realiza un paralelo con el primer verso observamos que la estructura es la misma, la única diferencia en el manejo de las palabras "vieja" y "muerta" que guarda una relación semántica de secuencia y rítmicamente poseen el mismo recipiente. Es necesario remarcar que estas otras dos colisiones se concentran en poner de relieve el estado final de la casa en el tiempo del presente.

Entonces, es posible señalar que en el poema se subraya un presente en el que la casa se encuentra en un absoluto abandono, desolación, y la presencia de la negación ante un pasado añorado al que es imposible de retornar.

En el siguiente cuadro podemos observar los grupos rítmico semánticos que se organizan en el poema, así como también su frecuencia de aparición.

Cuadro Nº 10.1
Información general de las constantes y tendencias métricas*

Grupo rítmico semántico	Número de sílabas por frecuencia de aparición	Total de sílabas por grupo	%
xxx́x	4 . 17	68	34
xx́x	3 . 21	63	32.1
x́x	2 . 13	26	13.2
xx́	2 . 6	12	6.1
xxx́	12 . 4	12	6.1
xxxx́x	5 . 1	5	2.5
xx́xx	4 . 1	4	2
x́	1 . 4	4	2
x́xx	3 . 1	3	1.5

* Detalle: La primera columna muestra los grupos rítmico semánticos organizados desde el mayor al menor respecto de la frecuencia de aparición. La segunda columna presenta el número de sílabas que conforman a cada grupo rítmico semánticos acompañado de la cantidad de veces que aparece dicho grupo a lo largo del poema. La tercera columna ofrece el producto obtenido del número de sílabas y la frecuencia de aparición. Finalmente, la cuarta columna muestra el porcentaje obtenido a partir la multiplicación del total de sílabas que conforman un grupo por el factor 100 y dividido entre el total de sílabas que conforman el poema. Este resultado es equivalente al porcentaje de aparición que le corresponde a cada grupo rítmico semántico.

Este cuadro informa que el poema está conformado por un total de nueve grupos rítmico semánticos. Los grupos de mayor frecuencia de aparición son “xxx́x”, “xx́x”, “x́x”; los cuales representan en conjunto un 79% del total de sílabas rítmicas reales del poema. Los grupos unidos a la alternación de los tiempos marcados contribuyen a generar la percepción del ritmo. Un aspecto que es necesario subrayar radica en que los tiempos marcados menos frecuentes también integran los grupos rítmicos menores del poema, por ejemplo la negación tiene al grupo x́ con solo un 2% de presencia en el soneto.

Si bien al analizar los tiempos marcados nos aproximamos a la noción de la casa y por extensión al primer segmento de nuestra división; con el análisis de los grupos rítmicos semánticos nos aproximaremos al segundo segmento con el interés observar la concepción de hogar existente en el poema. Entonces, más que detenernos en los grupos que conforman el impulso métrico nos centraremos en los grupos menos frecuentes o los momentos de expectativa frustrada, pues en ellos aparecen los rasgos que configuran el hogar:

xx́ / … / … / … / … / …	Soledad. … … …. … …
xx́xx / xx́x / x́x / x́x / xx́x	Hieráticas, las viejas blancas aves marinas
… / … / … / …	… … … …
(xx́x / xxx́x) / xx́ / xxx́x	(y sobre los escombros) del hogar extinguido
(xx́ / x́x) / xx́x / xxx́x / xx́x	(el ñorbo abre en) el aire su corona de espinas,
xxx́x / xx́x / xxx́x / xx́x	¡su corona de espinas, perfumada y precaria!

El primer verso del fragmento arranca con el grupo “xxx́” que solo posee un escaso, pero significativo, 6% de presencia en el soneto. En otros términos, es la referencia directa de la isotopía que se configuró en los dos cuartetos iniciales: la soledad. Asimismo, en el cuarto verso aparece la única referencia de lo que anteriormente era la casa, es decir, un hogar. La casa era un recipiente en el que se depositaban las vivencias más felices que la convertían en un hogar. Sin embargo, esta situación en el ahora es opuesta. El verso en cuestión es contundente, porque no solo posee la mención directa al hogar; sino, también, la calificación de lo que es el hogar en el tiempo del hoy con la presencia del participio “extinguido” cuyo grupo rítmico es “xxx́x”, uno de los que posee mayor presencia en el soneto y que configura toda las características del presente que transformó el hogar en una mera casa. Es un hogar que ya no existe en el tiempo presente del poema.

El soneto culmina con los grupos rítmico semánticos de mayor presencia y lejos de ser esperanzador culmina con la palabra “precaria” que alude a la vejez, decadencia, lo perecedero. En otros términos, únicamente queda la casa y aquello que lo rodea también se encuentra en etapa final. En el presente, al parecer, no hay espacio para la noción de hogar, sino para la casa como objeto.

En el plano de los locutores, el poema presenta un locutor no personaje que contempla la casa en ruinas. Tiene la intención de recordar que en un tiempo anterior existía un hogar lleno de vida y en constante interacción con su entorno, subyace una imagen idílica del hogar en el que reinaba la unidad familiar. El locutor no personaje contrasta esta realidad con el presente. En este tiempo el hogar no existe y solo resta un objeto en ruinas como la casa. Asimismo, es

posible indicar que el locutor añora ese pasado, enfatiza también de manera exclamativa: “¡Ya no es la misma casa!”. Este aparente grito se dirige a hacer un llamado a un alocutario no representado e intenta modificar su atención sobre aquello que contempla; puesto que no solo ve un objeto en ruinas, sino la decadencia, fracturas de los vínculos familiares.

En el plano de la cosmovisión, este poema busca confrontar un pasado y presente a partir de la oposición hogar-casa y los vínculos que se tejen entre sus miembros que la habitan. El poema apunta que en el pasado existe una cohesión entre los miembros de la familia, una unidad que los compenetra. Es decir, el hogar es el espacio de las íntimas vivencias y de los recuerdos más gratos. En el pasado el hogar era un núcleo sólido. En cambio, en el presente el hogar se ha desintegrado ya no existen los vínculos del pasado; subyace una desarticulación y ausencia de todos sus miembros. La consecuencia de ello está en que se abandona la concepción de hogar por el de casa-objeto. Es posible añadir que la transformación de hogar hacia casa revelaría de manera implícita una severa crisis de la familia como institución básica de la sociedad.

5.3.2 “La casa misteriosa” de González Prada: dos estados de la casa

Este poema forma parte de “Sin rima”, segunda parte del poemario *Exoticas*. Según nuestro autor, el poema se encuentra construido a partir de su concepción del polirritmo entendido como la combinación de ritmos binarios, ternarios, etc[76]. Preciso es indicar que el poema se aleja de la uniformidad de la

[76] Véase el segundo capítulo.

cantidad silábica y del timbre de la rima; pero no del acento de intensidad. Reproducimos a continuación “La casa misteriosa” (5: 336):

Con sus muros blancos y sus tejas rojas,
al pie de abrupta sierra, la antigua casa duerme.
Mansión del misterio,
sin moradores ni amigos:
nadie sube ni desciende los perrones,
cierra ni abre las ventanas;
en los altos miradores no reposa la cigüeña
ni a la sombra del alero se cobija el caminante.
Todo calla en el recinto:
ni a la voz responde el eco.
Mas si al morir de la tarde vago al pie de los muros
oigo surgir de la casa
una exótica armonía
de voces y flautas que lloran y ríen.

Enfurecidas lluvias torrenciales
el flanco azotan de la abrupta sierra,
y con titánicos golpes de líquidos martillos
la basáltica roca hienden,
el granítico muro pulverizan.
Hoy a los pálidos reflejos de la tarde,
los restos busco de la antigua casa:
aguzo las pupilas –nada veo;
paro el oído –nada escucho:
solo el silencio de la muerte
en las lóbregas fauces del abismo sin fondo.
Mas si los ojos cierro,
miro la casa y oigo la armonía:
miro las tejas rojas y los muros blancos,
oigo las voces que lloran y ríen,
unidas a las flautas que ríen y lloran.

Este poema puede ser fácilmente dividido en cinco segmentos. El primero está conformado por el inicial hasta el verso “Ni a la voz responde el eco”; se caracteriza por el desarrollo de una ubicación espacial de la casa y la temporalidad del día. El segundo segmento está integrado por el verso “Mas si al morir de la tarde…” hasta “De voces y flautas que lloran y ríen”; se distingue por la

aparición de la voz lírica del sujeto y el marco temporal de la noche. El tercero lo integran “Enfurecidas lluvias torrenciales” hasta “el granito muro pulverizan”; se caracteriza por la destrucción física de la casa. El cuarto segmento abarca desde el verso “Hoy los pálidos reflejos…” hasta “En las lóbregas fauces del abismo sin fondo”; segmento determinado por la ausencia de la casa. El último segmento involucra los cinco versos finales y se diferencia por la aparición de la casa a través de la negación de los sentidos.

En los cinco segmentos se produce una progresión temática que se representa mediante la sucesión de la temporalidad día–noche; pues es posible observar que en la temporalidad correspondiente al día la casa aparece en el más absoluto abandono y se realiza la descripción de la misma, de aquello que la rodea físicamente; así como también, de sus ruinas y desaparición. Sin embargo, en la temporalidad de la noche aparece un animismo de la casa representada por el surgimiento de voces y melodías que resultan indicadores de un estado de una desconocida felicidad reinante en ella.

Ahora, obsérvese el siguiente cuadro en el que se podrá apreciar la organización de los grupos rítmico semánticos y la distribución de los tiempos marcados que ofrece el poema.

Cuadro Nº 11
Organización de los grupos rítmico semánticos y tiempos marcados del poema “La casa misteriosa”

Grupos rítmico semánticos	**Tiempos marcados acentos de intensidad**			
xxźx/ źx/ xxźx/ źx	3	5	9	11

xx́/ xx́x/ x́x/ xx́x/ x́x/ x́x		2		4		6			9			11			13					
xx́/ xxx́x		2			5															
xxxx́x/ xx́x				4			7													
x́x/ x́x/ xxx́x/ xxx́x	1		3				7					11								
x́x/ x́x/ xxx́x	1		3				7													
xxx́x/ xxx́x/ xxx́x/ xxx́x			3				7					11								15
xxx́x/ xxx́x/ xxx́x/ xxx́x			3				7					11								15
x́x/ x́x/ xxx́x	1		3				7													
xxx́/ xx́x/ x́x			3		5		7													
xxxx́/ xxx́x/ x́x/ x́/ xxx́x				4			7			9			11					14		
x́x/ xx́/ xxx́x	1			4			7													
x́x/ x́xx/ xx́x	1		3				7													
xx́x/ xx́x/ xx́x/ xx́x		2			5			8				11								
xxxx́x/ x́x/ xxx́x				4		6				10										
xx́x/ x́x/ xxx́x/ x́x		2		4			7		9											
xxxx́xx/ x́x/ xx́xx/ xx́x				4			7			10								14		
xxx́xx/ x́x/ x́x			3			6		8												
xxx́xx/ x́x/ xxx́x			3			6				10										
x́/ xxx́xx/ xx́x/ xxx́x	1			4				8					12							
xx́x/ x́x/ xxx́x/ x́x		2		4				8		10										
xx́x/ xxx́x/ x́x/ x́x		2				6		8		10										
x́x/ xx́x/ x́x/ x́x	1			4		6		8												
x́x/ xx́x/ xxx́x	1			4				8												
xxx́xx/ x́x/ xxx́x/ xx́x			3			6				10					13					
xxxx́x/ x́x				4		6														
x́x/ xx́x/ x́x/ xxx́x	1			4		6				10										
x́x/ xx́x/ x́x/ xxx́x/ x́x	1			4		6				10			12							
x́x/ xx́x/ xx́x/ xx́x	1			4			7			10										
xx́x/ xxx́x/ xx́x/ xx́x		2				6			9				12							

Este cuadro muestra una peculiar organización de los tiempos marcados. No posibilita establecer con facilidad un patrón o constante métrica que a partir de la alternancia de los acentos se diseñe un impulso métrico[77]. En el plano de la medida silábica, el verso oscila entre el hexasílabo (tercer verso) y el hexadecasílabo[78] (séptimo y octavo verso) como mínima y máxima medida. Es también un poema que presenta un lenguaje sencillo; puesto que subyace una intencionalidad narrativa muy marcada en sus versos.

[77] Es oportuno indicar que esta particular distribución de los tiempos marcados permite pensar en la presencia del "verso español típico" tal como quedó comentado en el apartado 5.2.

[78] En la terminología de Navarro Tomás, nos encontraríamos ante un verso hexadecasílabo trocaico compuesto (519).

Es posible plantear que el poema se vale de la libertad en el empleo de la medida silábica en tanto recipiente; ya que su contenido se dirige a contar un conjunto de sucesos inverosímiles y necesita de un recipiente cotidiano, libre, para hacerlo creíble. Sin embargo, este contar o narratividad de nuestro poema no atenta contra la percepción del ritmo. Si existe una propiedad en los versos de González Prada, esta se encuentra en el acento de intensidad capaz de generar la percepción de ritmo. Así, es en los grupos rítmico semánticos dónde debemos buscar el movimiento rítmico del poema. El siguiente cuadro muestra todos los grupos con su frecuencia de aparición y su respectivo porcentaje:

Cuadro Nº 11.1
Información general de las constantes y tendencias métricas*

Grupo rítmico semántico	Número de sílabas por frecuencia de aparición	Total de sílabas por grupo	%
xxx́x	4 . 29	116	35
x́x	2 . 38	76	23
xx́x	3 . 25	75	22
xxx́xx	5 . 4	20	6
xxxx́x	5 . 3	15	4.5
xx́	2 . 3	6	1.8
xxxx́xx	6 . 1	6	1.8
xx́xx	4 . 1	4	1.2
xxx́	3 . 1	3	0.9
x́xx	3 . 1	3	0.9
x́	1 . 2	2	0.6

* Detalle: La primera columna muestra los grupos rítmico semánticos organizados desde el mayor al menor respecto de la frecuencia de aparición. La segunda columna presenta el número de sílabas que conforman a cada grupo rítmico semánticos acompañado de la cantidad de veces que aparece dicho grupo a lo largo del poema. La tercera columna ofrece el producto obtenido del número de sílabas y la frecuencia de aparición. Finalmente, la cuarta columna muestra el porcentaje obtenido a partir la multiplicación del total de sílabas que conforman un grupo por el factor 100 y dividido entre el total de sílabas que conforman el poema. Este resultado es equivalente al porcentaje de aparición que le corresponde a cada grupo rítmico semántico.

Un total de doce grupos rítmico semánticos organizan la percepción de ritmo en el poema, entre los que destacan “xxx́x”, “x́x” y “xx́x” con un 80% de presencia en él. Estos grupos se encuentran en la mayoría de los versos generando la percepción del ritmo. En el primer segmento, el verso que abre el poema muestra una simétrica disposición de los dos grupos con mayor frecuencia en el poema y es importante destacar que en ellos se depositan tanto los rasgos de la casa (muro, tejas) como los colores que la cubren (blanco y rojo). En otros términos, el impulso métrico inicia el texto con la información física de la casa que, además, será reforzada con los mismos grupos en el segundo verso y con la información de la ubicación geográfica de la misma. El primer segmento también nos muestra la primera confrontación entre los grupos dominantes y un grupo que apenas posee un 1.8% de presencia en el poema. Así, en el tercer verso aparece la marca que valorará y definirá plenamente la condición del recinto: “mansión del misterio” –que además es el verso de menor medida silábica–, “xx́/ xxx́x”. No solo ese grupo fractura el impulso métrico, sino también el grupo “xxxx́x” (4.5%) que porta la primera mención de la soledad absoluta que rodea a la casa, representada en el sintagma “sin moradores”. Es importante remarcar que estos grupos de menor frecuencia de aparición están acompañados de los grupos que conforman el impulso métrico. Esta misma constante se produce también en el verso final del primer segmento: “Ni a la voz responde el eco” - xx́/ x́x/ x́x. Se observa la presencia de un nuevo grupo de menor frecuencia xx́ (apenas un 0.9%) que refuerza aún más la soledad absoluta en la ausencia de la voz e inmediatamente aparecen los grupos del impulso métrico.

El segundo segmento presenta en tres de sus cuatro versos al menos un grupo rítmico semántico de menor frecuencia. Podemos ver a “x́”, “xx́” y “x́xx” como recipientes de “pie”, “surgir” y “(e)xótica”[79]; llama la atención que en este segmento con un número menor de versos, exista una secuencia con dichos grupos. Es, precisamente, en él que aparecerán la “vida”, animismo, de la casa cuando el locutor del poema se acerca en demasía a ella. Este suceso permite que dicho locutor perciba la aparición (surgir) de una singular (exótica) dinámica que no es acorde al estado de soledad absoluta de la casa. Asimismo, el segmento inicia con el cambio temporal, pues se ha dejado el día e inicia la noche; hecho que involucra también el cambio de estado de la casa y su reacción vívida. Pero el cambio de temporalidad (día-noche) es recipiente exclusivo del impulso métrico como sucesión inalterable.

El tercer segmento es, tal como se indicó en las primeras líneas de este apartado, la destrucción de la casa que tiene como agente causal a la violencia de la naturaleza. Este segmento posee los grupos rítmico semánticos de mayor extensión de todo el poema que oscilan entre las cuatro y seis sílabas rítmicas reales; resulta oportuno reproducirlos:

xxxx́x / … / xxx́x	enfurecidas … torrenciales
… / … / xxx́x / …	… … de la abrupta …
xxxx́xx / … / xx́xx / …	Y con titánicos … de líquidos …
xxx́xx / … / …	La basáltica … …
xxx́xx / … / xxx́x	El granítico … pulverizan

[79] Dado el fenómeno de la sinalefa que se produce entre este grupo de intensidad y el anterior de la misma línea versal: “Una exótica armonía”, origina el grupo x́xx; por ello la consignamos de esa manera.

Es justamente en este segmento en el que predomina la isotopía de la violencia, la dureza e intensidad de la naturaleza contra la casa en un impensado afán por destruirla. Esta violencia y, también, estos grupos ya no volverán repetirse en el poema. Es, sin duda, llamativo que en los dos segmentos finales desaparezca la iracundia de la naturaleza y también que sus respectivos recipientes se encuentren en un escaso número o en versos alejados.

El cuarto segmento es la constatación de la desaparición de la casa en un presente. Prueba de ello se encuentra en el verso que inicia este segmento y depositado en un grupo de tan solo un 0.6% de aparición: “hoy” = “x́”. En el tiempo del ahora, la casa ya no existe, el locutor del poema agudiza los sentidos para poder percibir lo que resta de ella; sin embargo, su esfuerzo resulta inútil. En el plano del recipiente rítmico, se observa que existe un predomino del impulso métrico y sus grupos rítmicos semánticos de mayor frecuencia de aparición. Este significativo verso puede sintetizar el segmento y el impulso:

x́x/ xx́x/ xxx́x Solo el silencio de la muerte

Los sentidos no pueden percibir lo que queda de la casa en la temporalidad del ahora; ya que ella ha desaparecido completamente. No resta evidencia física alguna de su presencia. Además, es el impulso métrico el que sirve de receptáculo a esta imagen a la que refiere el verso en tanto triunfo de la muerte.

El quinto segmento permite proponer la inoperancia de los sentidos. Pues cuando el locutor decide suprimir la función asignada a la visión y audición es capaz de adquirir la competencia que le permite nuevamente mirar, oír los elementos que dan vida a la casa. En el plano rítmico, el segmento se inicia con

un grupo rítmico semántico (4.5%) que configura el momento de expectativa frustrada, grupo ideal, porque constituye la negación de los sentidos o ejecutar la operación inversa que deben desarrollar: la vista no debe ver, es decir, anula su utilidad; así como también, todo momento de expectativa frustrada se opone, tensa, actualiza al impulso métrico que imprimió con su movimiento a todo el segmento anterior. El verso que inicia es

xxxx́x / x́x Mas si los ojos cierro,

Este acto significará en el poema que la única manera de encontrar a la casa es a través de una mirada diferente, cuya temporalidad pertenecería a otro momento. Cerrar los ojos implicaría una mirada interna, a los recuerdos que produce la misma: más que percibir, ella llama a sentir su presencia sin la necesidad de una prueba física o externa.

En el nivel de los locutores, el poema ofrece un locutor personaje que experimenta la presencia-ausencia de la casa y refiere el contraste entre los estados de la casa tanto en el día como en la noche. El locutor observa que sus sentidos no serán capaces de percibir la extraña realidad que ella ofrece. Intenta comunicar de manera implícita que es otra la manera de acercarse a la realidad de la casa. El locutor busca señalar que es a partir de la mirada al universo interior del sujeto en el que se podrá visualizar la casa y su oculta realidad.

En el nivel de la cosmovisión, una casa se constituye en el escenario en el que se desarrolla un conjunto de experiencias compartidas, así como también es el espacio físico que cobija no solo a los sujetos; sino también un pasado, historias

o una tradición que en ella existen. La casa como espacio de lo privado no puede revelar sus misterios a cualquier sujeto, exige un conjunto de requisitos para hacerlo. Uno de ellos es renunciar a la mirada externa, a ella que busca las apariencias o la armonía de las formas. La casa pide una mirada dirigida al interior del sujeto, una mirada a aquello que solo se puede sentir sobre sí mismo.

5.3.3 Los secretos de la "Casa vetusta" de José María Eguren

Este poema es el quinto de *Simbólicas* y desarrolla la temática de la casa como un aposento en el que ocurren sucesos que no tienen una lógica racional que pueda explicarlos. Si bien en el soneto de Valdelomar la casa encierra la desunión familiar y un presente de naturaleza aciaga, el poema de González Prada presenta una casa en la que en función de la temporalidad día-noche y la negación de los sentidos es posible percibir el animismo que cobra la casa. Es justamente "La casa misteriosa" el poema que más se acerca al texto de Eguren. Existe en él una descripción del espacio físico en el que se ubica la casa, la presencia de la palabra cigüeña y los enigmas que la casa guarda capaces de ser revelados a dos únicos sentidos: la vista y el oído. Para desarrollar el análisis reproducimos íntegramente el poema:

> En el fondo del valle,
> vetusta casa
> nos presenta musgosas
> escalinatas.
> En el bosque sombrío,
> mustias y raras,
> como muertas pupilas
> son sus ventanas.
> Por los negros pasillos
> que se enmarañan,
> el oído acarician

breves palabras.
En su raro aposento
viven las hadas
y los antiguos seres
de la campaña.
Las ancianas cigüeñas
que en ella paran,
de los muertos señores
a veces hablan.
Por doquiera nos dicen,
las luces blancas,
el amor misterioso,
feliz que guardan.
O miramos señales
multiplicadas,
de la siempre escondida
suerte galana.
Y por eso los gratos
ensueños causa,
blanquecinas y musgosas,
vetusta casa.

El poema puede ser segmentado en cuatro partes. La primera está conformada por el verso inicial hasta “son sus ventanas” y el título para este segmento es la ubicación espacial de la casa y las condiciones en la que se encuentra. La segunda parte está conformada desde el verso “Por los negros pasillos” hasta “feliz que guardan”; el título que se le puede otorgar es la apropiación de los misterios de la casa gracias al sentido de la audición. El tercer segmento está conformado por el verso “O miramos señales” hasta “suerte galana”; el título asignado es la revelación de los misterios de la casa también ocurre en la percepción visual. El último segmento lo integran los cuatro versos finales y el título correspondiente es el mundo del ensueño como consecuencia de lo revelado por la casa.

El poema se encuentra estructurado a partir de ocho cuartetos. Cada uno de ellos está conformado por dos versos heptasílabos y dos pentasílabos, dichos

versos tiene una disposición alternada o cruzada. En otros términos, el poema tiene como recipiente estrófico ocho "seguidillas"[80]; ello permite observar la presencia de una sugerente rima asonante perfecta en todos los pares de versos pentasílabos articulada a partir de la duplicación de la vocal *a*: "…c*asa*" – "…escalinat*as*", "…r*ar*as" – "…ventan*as*", "…enm*ar*añ*an*" – "…p*al*abr*as*", etc. Observemos en el siguiente cuadro la organización de los grupos rítmico semánticos y la disposición de los tiempos marcados:

Cuadro Nº 12
Organización de los grupos rítmico semánticos y tiempos marcados del poema "Casa vetusta"

Grupos rítmico semánticos	Tiempos marcados Cimas prosódicas		
xxx́x/ xx́x		3	6
xx́x/ x́x	2	4	
xxx́x/ xx́x		3	6
xxxx́x		4	
xxx́x/ xx́x		3	6
x́x/ xx́x	1	4	
xxx́x/ xx́x		3	6
x́/ xxx́x	1	4	
xxx́x/ xx́x		3	6
xxxx́x		4	
xxx́x/ xx́x		3	6
x́x/ xx́x	1	4	
xxx́x/ xx́x		3	6
x́x/ xx́x	1	4	
xxxx́x/ x́x		4	6
xxxx́x		4	
xxx́x/ xx́x		3	6
xx́x/ x́x	2	4	
xxx́x/ xx́x		3	6
xx́x/ x́x	2	4	
xxx́x/ xx́x		3	6

[80] Una de las características medulares de la seguidilla es la variación de la rima en cada estrofa. Sin embargo, la seguidilla egureniana conserva la misma rima en sus ocho estrofas. Hecho que permite pensar en una actualización de este recipiente que data del siglo XIII. Sobre las características de esta forma estrófica, sus orígenes y evolución métrica véase Navarro Tomás (177-182).

xx́x/ x́x			2			4					
xxx́/ xxx́x					3					6	
xx́/ xx́x			2			4					
xxx́x/ xx́x					3					6	
xxxx́x						4					
xxx́x/ xx́x					3					6	
x́x/ xx́x		1				4					
xxx́x/ xx́x					3					6	
xx́x/ x́x			2			4					
xxx́x/ xx́x					3					6	
xx́x/ x́x			2			4					

El cuadro presenta una distribución simétrica de los grupos rítmico semánticos, específicamente una simetría en los versos heptasílabos y una mayor variedad de estos grupos en los versos pentasílabos. Respecto de los tiempos marcados, es posible señalar que se producen dos constantes métricas en el verso heptasílabos, representada en los golpes fijos en las sílabas tres y seis; y una sola en el pentasílabo, expresada en el golpe de la sílaba cuatro. Es importante subrayar que las tendencias son propias del verso pentasílabo y la prueba de ello son las cimas prosódicas en sílabas uno y dos.

Sin duda, nos encontramos ante un poema que posee un ritmo claramente basado en los acentos de intensidad. Es posible proponer que los versos heptasílabos construyen el impulso métrico y los pentasílabos se encargan de actualizarlo con el propósito de romper su monotonía, dada la variedad que presentan en el plano de los grupos rítmico semánticos.

Ahora, observemos el siguiente cuadro en el que se ofrece el detallado de los grupos rítmico semánticos, su frecuencia de aparición en los versos y el porcentaje respectivo:

Cuadro Nº 12.1
Información general de las constantes y tendencias métricas*

Grupo rítmico semántico	Número de sílabas por frecuencia de aparición	Total de sílabas por grupo	%
xx́x	3 . 25	75	39
xxx́x	4 . 16	64	33.3
xxxx́x	5 . 5	25	13
x́x	2 . 11	22	11.4
xxx́	3 . 1	3	1.5
xx́	2 . 2	2	1
x́	1 . 1	1	0.5

* Detalle: La primera columna muestra los grupos rítmico semánticos organizados desde el mayor al menor respecto de la frecuencia de aparición. La segunda columna presenta el número de sílabas que conforman a cada grupo rítmico semánticos acompañado de la cantidad de veces que aparece dicho grupo a lo largo del poema. La tercera columna ofrece el producto obtenido del número de sílabas y la frecuencia de aparición. Finalmente, la cuarta columna muestra el porcentaje obtenido a partir la multiplicación del total de sílabas que conforman un grupo por el factor 100 y dividido entre el total de sílabas que conforman el poema. Este resultado es equivalente al porcentaje de aparición que le corresponde a cada grupo rítmico semántico.

Tal como se puede apreciar, existen dos grupos rítmico semánticos dominantes, a saber, “xx́x” y “xxx́x” que en total representan un 72% de las sílabas rítmicas reales. El trabajo de estos grupos es construir la percepción del ritmo en el poema –el impulso métrico–, que aunado a la alternación de los acentos de intensidad permiten aprehender el movimiento rítmico del poema. Asimismo, estos grupos resultan ser propios del verso heptasilábico y solo se verán fracturados en la cuarta estrofa que consideramos pertinente reproducir:

xxx́x / xx́x	En su raro aposento
x́x / xx́x	viven las hadas
xxxx́x / x́x	y los antiguos seres
xxxx́x	de la campaña.

El quiebre no solo se produce a nivel de los grupos rítmico semánticos, sino también en el plano del contenido. Es la primera referencia a la temporalidad

arcaica, remota, de los que habitan la casa. El verso refiere que el espacio de la casa no es cotidiano, resulta ser extraño y, por tanto, reúne las condiciones para convivencia de sus singulares ocupantes. Entre los dos últimos versos la estrofa se produce un paralelismo del grupo “xxxx́x” (13%) entre “y los antiguos…” con “de la campaña” cuyo objetivo consiste en percibir el vínculo semántico y rítmico existente.

De la misma manera, aparece una fractura del impulso métrico en la sexta estrofa que resulta altamente significativa en la dimensión semántica del poema:

xx́x / x́x	Por doquiera nos dicen,
x́x / x́x	Las luces blancas,
xx́ / xx́x	El amor misterioso,
x́ / x́x	Feliz que guardan.

El impulso métrico del verso heptasílabo se fractura con el grupo rítmico agudo del tercer verso, pues existe un claro contraste entre percibir “Por doquiera…” - xx́x y “el amor…” - xx́ (1.5%). Además, en el plano del sentido es la única referencia del misterio que se encierra en la casa. Es decir, la casa cobija seres mágicos, fantásticos, presencias extrañas que se encuentran vinculadas por el sentimiento amoroso. Esta estrofa posibilita proponer que lo que se encierra en la casa y permite la existencia de esos seres de un mundo onírico es el amor de naturaleza incomprensible, al igual que todo aquello que existe en ella. Esta estrofa muestra, también, en el cuarto verso –esta vez en el pentasílabo– al grupo rítmico semántico que posee un 1% de frecuencia en el poema: “feliz…” - x́; pero que unido al conjunto refuerza el campo semántico del sentimiento amoroso pues muestra la intensidad de la expresión amorosa.

Hemos señalado que es en el verso pentasílabo donde se producen la mayor variedad de grupos rítmico semántico y que su función radica en la actualización del impulso métrico. Una muestra inicial se ha observado en el último verso de la sexta estrofa. Así, tenemos también que el grupo de menor frecuencia "x́" con apenas un 0.5% se hace presente en la segunda estrofa:

xx́x / xx́x	En el bosque sombrío,
x́x / xx́x	mustias y raras
xx́x / xx́x	como muertas pupilas
x́ / xx́x	son sus ventanas.

Esta estrofa en unión con la primera (primer segmento) son las que se encargan de presentar la ubicación espacial o geográfica de la casa. Tenemos, entonces, que esta vetusta casa se encuentra en un lugar de escaso acceso ("…fondo del valle", primera estrofa) y en un escenario casi tapiado ("…bosque sombrío"), lugar en el que reina la oscuridad. Ambas estrofas se encargan de proporcionar información acerca del estado actual de la casa y subyace la idea del abandono en la cual se encuentra; así como también la implícita ausencia de sujetos en ella. El movimiento rítmico del tercer verso recoge el impulso métrico y lleva consigo la información de la muerte, soledad inicial que configura a la casa; sin embargo, este es quebrado con el verso inmediato (cuarto) que abre con un tiempo marcado en su primera silaba: "son" (x́). Verbo copulativo empleado como un definidor por excelencia y que cumple la función de proyectar la imagen de ella.

Si retomamos el análisis a partir de la segmentación, se observa que desde la tercera estrofa hasta la sexta, la casa empieza revelar sus secretos a partir del sentido de la audición ("el oído acarician/ breves palabras") entre las que destacan

los seres mágicos y la presencia de un ave, que también está presente en el poema de González Prada: la cigüeña. Ser que revela de manera sigilosa los misterios de la casa (“Las ancianas cigüeñas/…/ de los muertos señores/ a veces hablan”). En el plano de los grupos rítmico semánticos, este segmento está dominado por el impulso métrico, con la excepción ya comentada de la cuarta y sexta estrofa.

El tercer segmento continúa con la revelación de los secretos de la casa, pero esta vez se produce en la percepción visual. En el plano del movimiento del ritmo, se observa que domina el impulso métrico en los tres de los cuatro versos; pues lo que predomina es el descubrimiento de lo que sucede.

La estrofa final, única del cuarto segmento, muestra el desenlace del poema y se caracteriza por originar una atmósfera de ensoñación para aquellos que han podido conocer lo que la casa guarda en ella a partir de su sentir auditivo y visual. La casa es capaz de generar un nuevo conjunto de sensaciones o experimentar una nueva realidad que asuma la lógica que ella imprime. Esta estrofa sugiere que quien logre aprehender aquello que la casa encierra, será invitado a participar de ella aceptando su propia lógica. En el plano rítmico, observamos que los tiempos marcados son simétricos y de la misma manera los grupos rítmico semánticos son recíprocos y existe una identidad perfecta. Es decir, el que ingresa a la casa, también podrá percibir el movimiento que se genera al entrar en ella.

Existe en el poema un locutor personaje que es capaz de sentir y percibir la realidad que existe en la casa. El locutor intenta comunicar la realidad exótica que se produce en ella. Asimismo, el locutor se muestra también como un testigo que

busca legitimar con su presencia el mundo mágico de la casa. El locutor se dirige a un alocutario no representado e intenta persuadirlo para que también sea capaz de sentir y percibir los prodigios de la “Casa vetusta”.

En el plano de la cosmovisión, la casa se convierte en un espacio alejado de la urbe moderna. Esta situación permite que conserve su magia y universo de ensoñación. Ella resulta un escape frente a la racionalización, lógica y rigidez de la modernidad. La casa le devuelve a los sentidos un poder capaz de sentir y percibir una realidad mágica, es decir, estímulos nuevos que rompen la monotonía de los existentes que rodean al sujeto en la modernidad. La casa se convierte en un recipiente de libertad.

5.3.4 El tema de la casa en los tres poemas

En los tres poemas revisados, la casa se convierte en un escenario en el que se confronta el pasado y el presente que puede extenderse en la imagen de la tradición y la modernidad. La casa es, también, el espacio en el que se contrastan la realidad con un mundo maravilloso, mágico. “La casa”, “La casa misteriosa” y “Casa vetusta” emplean el concepto metafórico (Lakoff y Johnson 41-42): *la casa es un recipiente*; a partir del cual el locutor del poema buscará los diferentes contenidos que en ella se encuentran depositados. Llama la atención cómo la casa guarda el pasado del locutor (“La casa” de Valdelomar), así como también contiene un ambiente cercano al misterio, a la magia (tanto en Eguren como en González Prada) que termina sorprendiendo al locutor. La casa, entonces, se convierte en el perímetro de exploración del locutor. Este no solo observa lo que existe en la naturaleza, el espacio del afuera, sino también examina y se

sorprende de su propia interioridad; en otros términos, explorar la casa implica también observarse a sí mismo. Regresar la mirada a la casa permite plantear un retorno a lo cotidiano, inmediato e interior del locutor. Ya no nos encontramos en la perplejidad que puede generar el palacio, el castillo; por el contrario, es el momento del redescubrimiento de la casa con toda su intensidad. Es el retorno del sujeto a su interioridad[81].

En los tres poemas, la casa se encuentra en un lugar de singulares características. Es decir, en "Casa vetusta" se ubica en un lugar de difícil acceso anclada en la profundidad de un valle y rodeada de un bosque lúgubre. Una similar ubicación geográfica muestra el poema "La casa misteriosa", pues se encuentra anclada en el espacio de la sierra y en una zona escarpada, cuya dureza resulta muy impenetrable. En cambio, en el poema "La casa" no existe una mención directa de su ubicación; sin embargo, existen elementos que sugieren el escenario de la costa, el paisaje marino y la soledad del lugar.

Otro rasgo que comparten los tres poemas radica en las condiciones físicas que presenta la casa. En todos ellos, la casa se encuentra en un estado de vejez, precariedad, antigüedad. Por ejemplo, en el poema "La casa" el verso inicial refiere directamente a dicho estado; así como también el primer verso del terceto final: "y sobre los escombros del hogar extinguido". También, es necesario añadir que se produce la decrepitud y extinción de todo aquello que la rodea; muestra de ello es el jardín. El poema de González Prada, "La casa misteriosa", también hace referencia directa a la condición añeja de la casa y le otorga, además, la

[81] El retorno a la casa también se produce en el otro fundador de la lírica peruana moderna: César Vallejo. Especialmente revísese el poema "LXI" de *Trilce*.

característica del plácido descanso; pues desde este poema la vieja casa duerme. El poema “Casa vetusta” sugiere la antigüedad a partir de la evocación del manto de musgos que cubre sus graderías; así como también la sugerencia de sus ventanas a partir de la comparación con “muertas pupilas”. Este hecho compartido por los tres poemas, nos conduce a encontrar otra característica basada en identificar la ausencia del sujeto en la casa. Así, los poemas de Valdelomar y González Prada remarcan que ningún individuo habita en ella, que la presencia humana no ocupa el espacio ni alrededores de la casa. En el poema de Eguren, subyace el implícito de la ausencia del hombre. En otros términos, los tres poemas muestran que existe un abandono total del hombre sobre su recinto más cotidiano.

Sin embargo, en los tres poemas la casa realiza un implícito llamado. Así, el locutor del poema “La casa” retorna al espacio de la misma para observar y sentir lo que en ella se ha perdido. El locutor confirma que su pasado se ha convertido en escombros al igual que la casa. Al parecer ya no existe un objeto tangible que sea muestra de su pasado. Por el contrario, el llamado que hace la casa en “La casa misteriosa” y “Casa vetusta” se basa en el misterio de lo que ocurre en ella, hecho que despierta el interés de sus respectivos locutores. Si bien en ambos poemas no hay presencia humana que habite la casa, sí existen entidades mágicas que la habitan y se manifiestan en voces que seducen a los locutores y les narran el pasado de la casa; así como también, en diversos sonidos que resultan difícilmente comprensibles para ellos. La casa, entonces, con su llamado busca confrontar su pasado con el sujeto e intenta seducirlo con la magia, el misterio, que contiene.

Es la casa un motivo compartido por nuestros autores. Tal como se ha podido apuntar, existen estrategias similares al momento de representarla en el poema. Que nuestros autores se interesaran por un elemento propio de la cotidianidad, resulta relevante pues permite indicar su acercamiento hacia otro tipo de temas que demuestran un alejamiento de la sensibilidad modernista imperante.

Observemos, ahora, si existen similitudes en el plano formal. En primer lugar, resulta evidente que cada poema posee recipientes estróficos diferentes. El poema de Valdelomar (“La casa”) es un soneto de herencia modernista. “La casa misteriosa” de González Prada está conformado por dos estrofas de catorce y dieciséis versos cada una; además la estrofa de catorce versos está muy distante de organizarse como un soneto. “Casa vetusta” de Eguren se deposita en cuartetos en los que alternan los heptasílabos con los pentasílabos, recipiente muy diferente de los poemas señalados. En segundo lugar, revisemos los grupos rítmico semánticos que los conforman a partir de los cuadros 10.1, 11.1 y 12.1; la comparación arroja que en los tres poemas predominan los grupos rítmico semánticos xx́x, xx́x, x́x. Es decir, que estos grupos configuran el impulso métrico en todos ellos. De manera más específica, tanto “La casa misteriosa” como “Casa vetusta” comparten los dos primeros grupos antes mencionados en porcentajes muy cercanos. Hecho llamativo, puesto que son los poemas en los que coincide el vocabulario empleado y las semejanzas de la casa descritas líneas atrás. La comparación también permite apuntar que los grupos de menor de frecuencia compartidos por los tres poemas son x́, xx́, xx́x. Grupos que generan los cambios sustanciales en la dimensión semántica de los poemas y actualizan el impulso métrico. Estas semejanzas posibilitan afirmar la existencia de relaciones

intertextuales entre nuestros autores. El análisis permite verificar la proximidad rítmica y temática en estos poemas.

5.4 Intertextualidades entre Eguren y Valdelomar: la presencia extraña

Una muestra de la intertextualidad entre nuestros poetas puede observarse también en los poemas “La Tarda” y “La viajera desconocida”, de Eguren y Valdelomar respectivamente[82]. En el primer poema, se sugiere que la Tarda es una presencia que aparece de un lugar inhóspito que incluso no puede ser habitado por otros seres poderosos. El poema de Valdelomar hace la referencia directa del lugar de procedencia de la viajera; asimismo, añade las características de su lugar de pertenencia remarcando que es de un espacio remoto, desconocido. Otra similitud que comparten ambos poemas radica en el cuerpo de la entidad contemplada por el locutor. Así, en el poema de Eguren se evoca la imagen de un cuerpo precario, decrépito y tenebroso; el poema de Valdelomar enfatiza los rasgos de su cabeza, su mano y representa al cuerpo de la viajera con el de un felino. En otros términos, el locutor de dichos poemas busca darle una corporeidad a la entidad percibida. Existe también otra ligazón entre estos textos: en ambos la Tarda y la viajera son indiferentes respecto de las miradas, reacciones, sufrimientos de aquellos que las rodean. Llama la atención que los dos poemas se concentren en los ojos y la boca de sus respectivas entidades; el poema de Eguren señala que la Tarda presenta ojos sin contenido y que la boca

[82] Estos poemas fueron examinados en este trabajo respectivamente en los capítulos cuarto y tercero. Tomaremos gran parte de las ideas propuestas en ellos para trazar nuestra comparación.

es el medio para que ella se exprese con una siniestra carcajada. Por su parte, la viajera de Valdelomar presenta unos ojos que se encuentran próximos a un futuro aciago y su boca es asociada con la imposibilidad de conocer el misterio en general. Es oportuno apuntar que “La Tarda” y “La viajera desconocida” producen en los respectivos locutores asombro, extrañamiento, resultan notablemente afectados ante su presencia: los locutores resultan afectivamente heridos por ellas. Otra característica compartida por dichos poemas se encuentra en que tanto la Tarda como la viajera son entidades de tránsito. Es decir, la Tarda marcha desde su lugar de aparición rumbo a la ciudad; y la viajera también se encuentra en plena marcha, pues se sabe su origen, a la vez que se puede deducir que su destino final coincide con el punto de llegada del locutor del poema.

Si procedemos a revisar los aspectos formales, entonces hay que remarcar que ambos poemas difieren respecto del recipiente estrófico. “La viajera desconocida” se encuentra depositada en un soneto alejandrino; mientras que “La Tarda” se organiza a partir de distintas estrofas de diferente número de versos y de medidas silábicas que oscilan desde el trisílabo hasta el endecasílabo. La revisión de los cuadros 5.1 (“La Tarda”) y 7.1 (“La viajera desconocida”) permiten observar que los poemas comparten los mismos grupos que estructuran el impulso métrico para cada uno, a saber: xxx́x, xx́x, x́x. Los grupos rítmico semánticos de menor intensidad compartidos son xxx́, xx́, x́; los cuales construyen el momento de expectativa frustrada. Es oportuno subrayar que los poemas comparten lazos comunes tanto en el nivel temático como en el plano rítmico, situación que posibilita afirmar la existencia de vínculos intertextuales entre ambos textos.

CONCLUSIONES

1. La literatura crítica que examina y comenta el quehacer lírico de nuestros autores no se presenta uniforme en cada uno de ellos. Al realizar la comparación es posible anotar que el interés de la comunidad crítica alrededor de la escritura lírica de González Prada es menor respecto de su producción ensayística. La lectura que desarrolló la comunidad académica señala que son sus ensayos en los cuales se encuentra su mayor aporte. Esta crítica presenta una primera etapa en la cual predomina el esfuerzo por contextualizar su figura como medular de una época; sin embargo, prima en dicho esfuerzo el acto de resaltar al González Prada hombre por encima del ideólogo o poeta. En otros términos, predomina el enfoque histórico biográfico por encima del análisis de sus textos más representativo. Es, sin duda, Antonio Cornejo Polar, en los años finales de la década de los ochentas del siglo pasado, que indica la base del proyecto desespañolizante de nuestro

autor, a saber, el empleo de formas estróficas y ritmos novedosos; todos ellos elaborados en su producción lírica. Preciso es subrayar que de manera paralela al enfoque histórico biográfico, se producen los primeros comentarios, reseñas y aproximaciones a sus poemarios publicados. Es decir, predomina un enfoque panorámico cuya importancia consiste en trazar la agenda de los posibles rasgos de su lírica (indigenista, parnasiana, nuevas formas estróficas, lírica precursora del modernismo) que será confirmada o refutada por los actuales estudios críticos con sus nuevas metodologías. Esta situación revela que el examen de la poesía de González Prada aún se encuentra en formación y resulta medular continuar revelando su importancia en la formación de la lírica peruana moderna.

En el caso de Abraham Valdelomar, la comunidad académica ofrece escasos análisis respecto de su quehacer poético en comparación con los trabajos desarrollados acerca de su producción cuentística. Es preciso resaltar que la gran parte de los trabajos revisados sobre Valdelomar inciden en la figura del hombre y luego se resaltan algunos rasgos de poesía en los que es posible observar el lugar común de poeta que oscila del modernismo al postmodernismo. Es necesario remarcar la aproximación que desarrolla Augusto Tamayo Vargas, pues analiza el metro y los tiempos marcados tanto en “Tristitia” como “El hermano ausente en la cena de pascua”. Por otro lado, el balance permite señalar que Valdelomar es percibido como un escritor que abrió nuevas posibilidades temáticas. Además, el análisis riguroso y con modernas metodologías aún se encuentra de manera incipiente. Es aún un trabajo en inicial proceso el examen de su producción lírica.

La lectura crítica acerca de la lírica de Eguren, permite observar el contraste con los autores anteriores. Desde la inicial aparición de sus poemas, la crítica ha

intentado comprender la complejidad de sus versos. Los esfuerzos iniciales se encuentran en Zulen, Basadre y en Estuardo Núñez. Sobre la lírica de Eguren, sí existe una bibliografía copiosa; sin embargo, es posible señalar que uno de los tópicos comunes que se propone sobre ella es que existe la presencia del símbolo. Otro tópico común es señalar la musicalidad que existe en sus versos; pero no es posible hallar un intento por explorar los elementos en las cuales se funda. La lectura de los poemas de Eguren realizados por la crítica se ha enriquecido con las nuevas metodologías; así como también, los resultados obtenidos en dichos análisis.

2. El análisis emprendido nos permite proponer que existe una reflexión sobre el ritmo y su respectiva función en el poema. Así, Manuel González Prada en su *Ortometría* se aproxima a este tema con un rigor analítico, a la vez ensaya una diversidad de potenciales ritmos en versos concretos. Existe una preocupación por comprender el papel del ritmo en la extensión del verso. Por su parte, Abraham Valdelomar en las páginas iniciales de *Belmonte, el trágico* se concentra en comprender el papel del ritmo como parte fundamental de las actividades del individuo, de la naturaleza, del arte. Valdelomar considera que el ritmo forma parte de todos los procesos tanto humanos como de aquellos que pertenecen a la naturaleza. Señala también el rol del ritmo en los procesos artísticos y su función en el poema. Si bien Valdelomar no se acerca al ritmo con el mismo enfoque analítico de González Prada, sí evidencia un interés por entender el ritmo. Es decir, subyace una preocupación por pensar sobre el ritmo. Finalmente, José María Eguren no posee un texto concreto en el que se pueda observar

explícitamente su preocupación acerca del ritmo. Sin embargo, en sus breves artículos que conforman los *Motivos* es posible reconstruir sus ideas más relevantes sobre dicho elemento. Así, nuestro análisis nos permite concluir que para el poeta de *Simbólicas* el ritmo se encuentra ligado a la palabra produciéndose una amplificación en el sentido del poema; asimismo, el ritmo para Eguren posibilita establecer una comunicación dinámica con el receptor. Subyace una preocupación sobre este último y su modo de relacionarse con el texto lírico. Nuestros tres autores, entonces, muestran un claro interés por la naturaleza y función del ritmo. Ellos piensan en y sobre el ritmo. Resultado que permite pensar en la existencia de un mismo propósito, pero con diferentes maneras de abordar su comprensión.

3. El análisis rítmico semántico desarrollados en los poemas de nuestros autores, permiten demostrar que no solo se centraron en la reflexión sobre el ritmo en el verso. También evidencia que existe una coherencia entre sus reflexiones y su puesta en práctica en los versos concretos de sus poemas. Vale decir, sus versos articulan sonido y sentido a partir del ritmo. Este, en consecuencia, influye en la dimensión semántica del poema. Asimismo, los poemas de los autores estudiados muestran una relación dinámica entre el impulso métrico y los momentos de expectativa frustrada. El ritmo no constituye en sus textos un mero ornato o mera orquestación acústica; por el contrario, cumple un papel que organiza y estructura el poema tanto en el plano de la forma como en contenido.

4. El “programa internacionalizador modernizante” propuesto por Antonio Cornejo Polar para comprender el propósito renovador, modernizador, de las formas estróficas empleadas por Manuel González Prada y de su pensar sobre el ritmo; también se extiende a Abraham Valdelomar y José María Eguren. Pues tanto Valdelomar como Eguren piensan en la función del ritmo, si bien desde distintas perspectivas, como elemento medular del poema. Asimismo, ellos demuestran en la puesta en práctica de poemas concretos el papel del ritmo y la utilización de formas estróficas que busquen renovar la lírica peruana e ir acorde al propósito de modernizarla. Así, Valdelomar al emplear el soneto traza una parcial y explícita diferenciación de una poesía anterior; a la vez que fue capaz de inscribirse en la estética dominante representada por el modernismo. También, instaló nuevas isotopías que, sin duda, se convirtieron en notable influencia en el concierto lírico peruano. Los poemas de José María Eguren renuevan y modernizan de manera categórica este concierto lírico peruano, no solo en el plano de las isotopías, sino también en el rol que cumple el ritmo en sus textos. Además, emplea formas estróficas ajenas a la lengua española como los lieder y diferentes recipientes que muestran su filiación con el propósito desespañolizante de González Prada.

5. La renovación de la lírica peruana se desarrolló en el plano temático, de las formas estróficas y del ritmo. Este último mostró que en dicha renovación se llevaron a cabo tres sistemas prosódicos, a saber: tónico, silabotónico y el verso común variable también llamado verso español típico. Nuestros poetas se encuentran en la búsqueda de un ritmo acorde con la conciencia rítmica hispánica;

por ello, coexisten estos sistemas prosódicos en sus poemas. Manuel González Prada muestra la presencia del sistema silabotónico, Valdelomar muestra la presencia del sistema prosódico tónico y del verso español típico. Finalmente, José María Eguren, fundador de la lírica peruana moderna, muestra en toda su extensión el sistema prosódico verso español típico. Este sistema prosódico es propio de nuestra conciencia rítmica, por ello la tan llamada “musicalidad” de sus poemas se funda objetivamente en dicho sistema y, por extensión, en la organización de las propiedades de la lengua configuradas en el verso.

6. Existe en los poemas de nuestros autores relaciones intertextuales. Vale decir, el análisis muestra que la isotopía de la casa se manifiesta de manera transversal en los poemas “La casa” (Valdelomar), “La casa misteriosa” (González Prada) y “Casa vetusta” (Eguren). En ellos se observa que dicha isotopía se configura como un recipiente en el cual se deposita la tradición, lo familiar; así como también un mundo caracterizado por el ensueño y fantasía. Asimismo, en el plano rítmico semántico los tres poemas comparten los mismos grupos que conforman el impulso métrico; de igual manera llama la atención que también se comparten los mismos grupos que conforman el denominado momento de expectativa frustrada. El análisis muestra que los poemas “La Tarda” (Eguren) y “La viajera desconocida” (Valdelomar) presentan como isotopía transversal a la presencia femenina configurada como una entidad ajena, extraña. Así, ambos poemas construyen la figura, rasgos de la extraña presencia y el impacto que genera en el locutor del poema. En el plano rítmico, se observa la identidad de los grupos rítmicos semánticos que estructuran tanto el impulso métrico como el

momento de expectativa frustrada. Finalmente, en los textos de nuestros autores se establecen diálogos, préstamos; y comulgan con ideas similares en la elaboración del ritmo y sentido.

7. Las reflexiones sobre el ritmo, las intertextualidades tanto isotópicas como rítmicas, las relaciones entre el ritmo y la dimensión semántica del poema, y las puesta en práctica de diferentes sistemas prosódicos existente en los versos de nuestros tres poetas permiten concluir, finalmente, la reconstrucción de un proyecto que se trazó como objetivo emprender la renovación de la lírica peruana, hacerla moderna. En otros términos, en el plano de la lírica también se diseñó, con sus propias particularidades, discursos de renovación de la literatura peruana. Los primeros años del siglo XX peruano muestran un intento de este hecho a partir de estos autores y un elemento concreto: el ritmo (sin duda, no necesariamente el único, pero es el que más llamó la atención a lo largo de esta investigación). Se hace necesario, entonces, examinar, estudiar y reconstruir los proyectos que se desarrollaron en el proceso de modernización del concierto lírico peruano.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

EGUREN, José María. *Obra poética. Motivos.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Anarquía*. Lima: Editorial PTCM, 1948.

-------- *El tonel de Diógenes.* México: TEZONTLE, 1945.

-------- *Exóticas* [y] *Trozos de vida.* Lima: Editorial PTCM, 1948.

-------- *Minúsculas.* Lima, 1901. [De los 100 ejemplares que tuvo esta primera edición se revisó el número 66. Asimismo en el original no existe el nombre de la casa editora.]

-------- *Obras*. Lima: PetroPerú Ediciones COPÉ, 1985 – 1989, 7 Vol.

-------- *Ortometría. Apuntes para una rítmica.* Lima: UNMSM, 1977.

-------- *Pájinas libres y Horas de lucha.* Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1976.

VALDELOMAR, Abraham. *Obras completas*. 4 volúmenes. Lima: PetroPerú Ediciones COPÉ, 2000.

Secundaria

ABRAMSON, Pierre-Luc. “Ciencia y cientificismo en el pensamiento de Manuel González Prada”, en en Isabelle Tauzin (comp.), *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*, Lima: IFEA, 2006, 47-56.

ÁNGELES, César. *Estudios en torno a Valdelomar.* Ica: La voz de Ica, 1961.

ARETA MORIGÓ, Gema. *La poética de José María Eguren.* Sevilla: Alfar, 1993.

ARMAZA, Emilio. *Eguren.* Lima: Juan Mejía Baca, 1959.

BASADRE, Jorge. *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima.* Lima: La Opinión Nacional, 1928.

BELMAS, Antonio. *José Gálvez y el modernismo.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1974.

BLANCO, Rufino. *Crítica de la obra de González Prada*. Lima: Fondo de Cultura Popular, 1966 (1915).

BRAVO, José Antonio."Primera aproximación a la valoración impresionista a/de Abraham Valdelomar". *Cielo abierto* 9(1980): 27-40.

CABEL, Jesús. (Comp.) *Valdelomar. Memoria y leyenda*. Lima: INC-Editorial San Marcos, 2003.

CARRILLO, Enrique. "Ensayo sobre José María Eguren", *Colónida*, 1(1916): 5 – 12.

CISNEROS, Antonio. "El mecanismo del transcurrir en un poema de Eguren: "El bote viejo". En Ricardo Silva-Santisteban (Comp.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, 179 – 195.

CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú.* Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.

CORRE, Hervè Le. "Los *Lieder* de José María Eguren (1874-1942) como dispositivo poético" *Signa*, 10(2001): 269-293.

------- *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas.* Madrid: Gredos, 2001.

DEBARBIERI, César. *Los personajes en la poética de José María Eguren.* Lima: Universidad del Pacífico, 1975.

DELGADO, Washington. *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente.* Lima: Editorial RIKCHAY, 1984.

--------- "El posmodernismo y Abraham Valdelomar". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. 39(2005): 31-60.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. *Imágenes de la inclusión andina -Literatura peruana del XIX-.* Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas–Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 1999.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *La soledad de la página en blanco.* Lima: Facultad de Letras-UNMSM, 2005.

---------- "La poesía de Manuel González Prada: entre la *Ortometría* y *Minúsculas*", en Isabelle Tauzin (comp.), *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*, Lima: IFEA, 2006, 227-232.

FERRARI, Américo. "La función del símbolo en la obra de Eguren", en Ricardo Silva-Santisteban (Comp.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, 127-134.

--------- “Manuel González Prada entre lo nuevo y lo viejo”, en Américo Ferrari, *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*, Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003, 25-40.

--------- “Manuel González Prada y la poesía alemana: poesía y traducción”, en Américo Ferrari, *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*, Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003, 41-48.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Del Romanticismo al Modernismo*. París: Sociedad de ediciones literarias y artísticas, 1910.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *Abraham Valdelomar.* Lima: Visión Peruana, 1987.

GUAYLUPO LAOS, Godofredo. *González Prada enseñanza del tema en la Educación Secundaria*, monografía que presentó para optar el grado de Bachiller en Educación: Especialidad Castellano y Literatura en la UNMSM 1966.

JIMÉNEZ BORJA, José. “La Poesía de Manuel González Prada”, *Letras*, 39 (1948): 5- 20.

-------- *José María Eguren, poeta geográfico*. Lima: Editorial San Marcos, 1952.

KRISTAL, Efraín. “González Prada y la élite industrial”, en Efraín Kristal, *Una visión urbana de los andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú: 1848-1930.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991, 95-122.

MARIÁTEGUI, José Carlos. “El proceso de la literatura”, en José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Lima: Amauta, 1991(1928), 228-350.

Martín. Revista de artes y letras. Edición monográfica dedicada a José María Eguren. Universidad de San Martín de Porres. 24(2011): 128.

MARTOS, Marco. “José María Eguren y nuestros sueños”, *Punto crítico*, 3 (1992): 62-65.

MEAD, Robert. “González Prada: el prosista y el pensador”, en Robert Mead, *Temas Hispanoamericanos,* México: Ediciones Andrea, 1959, 13-40.

MELÉNDEZ, Concha. “González Prada: signo actual” en Concha Meléndez, *Figuración de Puerto Rico y otros estudios*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958, 157-172.

MELGAR BAO, Ricardo. “América Latina en el pensamiento de Manuel González Prada”, en Isabelle Tauzin (comp.), *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*, Lima: IFEA, 2006, 157-198.

MIRO-QUESADA LAOS, Carlos. *Autopsia de los partidos políticos.* Lima. Ediciones Páginas Peruanas, 1961.

NÚÑEZ, Estuardo. *La poesía de Eguren*. Lima: Tesis para optar el grado de Doctor en la UNMSM, 1932.

ORTEGA, Julio. *La imaginación crítica. Ensayos sobre la modernidad en el Perú*. Lima: Peisa, 1974.

PEÑA BARRENECHEA, Enrique. "Aspectos de la poesía de Eguren", en Ricardo Silva-Santisteban (Comp.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, 111-120.

PODESTÁ, Bruno. *El pensamiento político de Manuel González Prada.* Lima: INC, 1975.

PRIEGO, Manuel Miguel de. *El conde plebeyo. Biografía*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000.

RIVA AGÜERO, José de la. *Carácter de la literatura del Perú independiente.* Tesis para el Bachillerato de Letras UNMSM. Lima: E. ROSAY, 1905.

ROJAS, Armando. "El lenguaje de Eguren (tras el reino de las alegorías)", en Ricardo Silva-Santisteban (Comp.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, 135-140.

ROUILLÓN, José Luis, S.J. *Las formas fugaces de José María Eguren*. Lima: Imágenes y letras, 1974.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Don Manuel*. Lima: Librería Francesa Científica – E. Rosay, 1930.

---------- *Escritores representativos de América*. *Segunda serie*. Madrid: Ed. Gredos, 1963.

---------- *La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú*. Lima: Pl. Villanueva Editor, 4ta edición y definitiva, 1973, 5 t.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. "José María Eguren: La realidad y el ensueño". En Ricardo Silva-Santisteban (Comp.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, pp. 141 – 160.

---------- *El simbolismo en la poesía de Eguren*. Lima: Tesis para optar el grado de Magíster en la UNMSM, 1994.

---------- "La poesía de José María Eguren. Modernismo y modernidad", *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua,* 35 (2002): 47-66.

---------- “Manuel González Prada y Paul Verlaine”, en Isabelle Tauzin (comp.), *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*, Lima: IFEA, 2006, 233-242.

SOLOGUREN, Javier. “Los dos primeros poemas de Eguren”. En Ricardo Silva-Santisteban (Comp.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, 163 – 168.

TAMAYO VARGAS, Augusto. *Valdelomar cuento y poesía*. Prólogo, selección y notas de Augusto Tamayo Vargas. Lima: UNMSM, 1959.

-------- *Literatura Peruana. Del posmodernismo del Perú / del Perú contemporáneo*. Lima: Peisa, 1992, T. III.

TAUZIN, Isabelle. (comp.) *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: IFEA, 2006.

TORO MONTALVO, César. *Historia de la literatura peruana. Realismo y Naturalismo*. Lima: A.F.A Editores, 1995, t. 6.

VARILLAS MONTENEGRO, Alberto. *La literatura peruana del siglo XIX.* Lima: Fondo editorial PUCP, 1992.

WARD, Thomas. *La anarquía inmanentista de Manuel González Prada.* New York: Ed. Peter Lang, 1998.

XAMMAR, Luis. *El signo de Abraham Valdelomar en la literatura peruana del presente siglo.* Lima: s/n, 1938?

ZULEN, Pedro. “Un neo-simbolismo poético. Apuntaciones sobre José M. Eguren y sus poesías”, en Ricardo Silva-Santisteban (Comp.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, 54-60.

Complementaria

ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.

BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española.* Madrid: Editorial Gredos, 1981.

BALAGUER, Joaquín. *Apuntes para historia prosódica de la métrica castellana*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1954.

BALBÍN, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana.* Madrid: Ed. Gredos, 1961.

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

BELLO, Andrés. *Estudios filológicos I. Principios de Ortología y Métrica castellana y otros escritos*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1955.

COELLO, Óscar. "El ritmo de intensidad en *La rosa escrita* de Xavier Abril", *Letras*, 116(2010): 137-143.

COSSÍO Adolfina. "Los recursos rítmicos en la poesía de Nicolás Guillén", *Revista de la Universidad del Oriente*, 5(1971): 177-222.

CRUSIUS, Federico. *Iniciación en la métrica latina*. Barcelona: Casa Editorial Bosch, 1981.

DIJK, A. Teun van. *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo Veintiuno, 1998.

EAGLETON, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal, 2010.

ECO, Humberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

ERLICH, Víctor. *El formalismo ruso. Historia y doctrina*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

FUENTES Simonini. *Métrica española*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1980.

GATTI, Carlos."Consideraciones sobre el ritmo en el poema 'Los labios', de Jorge Guillén", *Lexis*, 1(1981): 171-182.

LAKOFF, George (y) Mark, Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana.* Madrid: Cátedra, 1980.

MARTINO, Pierre. *Parnaso y simbolismo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1948.

MIGNOLO, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM, 1986.

NAVARRO, Tomás. *Métrica española.* Madrid: Guadarrama, 1972.

--------- *Ortología española*. Madrid: Casa Editorial Hernando, 1928.

NEBRIJA, Antonio de. *Gramática Castellana*. Madrid: Edición de la Junta del Centenario, 1946 (1492).

PARAÍSO, Isabel. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985.

---------- *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros, 2000.

POZUELO, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

SCHULMAN, Ivan. *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.

SOBEJANO, Gonzalo. (comp.) *Francisco de Quevedo*. Madrid: Ed. Taurus, 1978.

TINIANOV, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1975.

TODOROV, Tzvetan. (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1999.

TOMACHEVSKI, BORIS. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal/Universitaria, 1982.

VELÁZQUEZ, Marcel. *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Banco Central de Reserva del Perú, 2005.

VISOR, DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ILUSTRADO. Buenos Aires: Editorial Visor, 1997.

WIESSE, Jorge. “El ritmo sonoro de ‘Tema’ de *El contemplado* de Pedro Salinas”, *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 82-83(1982): 407-456.