



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Lino Salvador, L. (2008). *El estudio del ritmo en la optometría de Manuel González Prada* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título: El estudio del ritmo en la optometría de Manuel González Prada

Autor: Luis Eduardo Lino Salvador

Año: 2008

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Licenciatura

Palabras claves: Manuel Gonzáles Prada, independencia cultural, métrica, modernidad, rítmica, semántica.

**Referencia en
APA 7ma. ed.**

Lino Salvador, L. (2008). *El estudio del ritmo en la optometría de Manuel González Prada* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

Ortometría. Apuntes para una rítmica (1977) es un texto que pasó desapercibido por la crítica, frente a la producción ensayística y poética de Manuel Gonzales Prada. Desde este punto, la presente tesis identifica una relación entre el estudio del ritmo, la modernidad y las literaturas de lenguas ajenas al español. Así también, el trabajo de investigación representa un rescate, puesto que, nos refiere el tratado como un recurso que permite incluir la literatura peruana en un contexto global. En el primer capítulo, se establece un balance de la cuestión para observar los lugares comunes en que reincide la crítica. En el segundo capítulo, se realiza un mapeo sobre las tendencias que influyen en su obra y el vínculo que establece con su tradición. En el tercer capítulo, se observa un análisis sobre el acento de intensidad como elemento particular de nuestra lengua. En el cuarto capítulo, se detalla la función del libro en el proyecto de modernización de la literatura del Perú. El último capítulo, examina tres poemas del escritor limeño desde la óptica de la rítmica semántica cognitiva.

Palabras Clave: Manuel Gonzáles Prada, independencia cultural, métrica, modernidad, rítmica, semántica.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Universidad del Perú, Decana de América

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Académico Profesional de Literatura



EL ESTUDIO DEL RITMO EN LA *ORTOMETRÍA* DE
MANUEL GONZÁLEZ PRADA

Por:
Luis Eduardo Lino Salvador

Tesis presentada para obtener el Título Profesional
de Licenciado en Literatura

Lima

2008





EL ESTUDIO DEL RITMO EN LA ORTOMETRÍA DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA.

INTRODUCCIÓN	04
CAPÍTULO 1	
LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA POESÍA DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA	18
1.1 La crítica histórica biográfica	19
1.2 La crítica panorámica	29
1.3 Actuales estudios sobre su poesía	32
1.4 Los primeros estudios sobre la <i>Ortometría</i>	37
CAPÍTULO 2	
LAS RAÍCES EN ORTOMETRÍA	39
2.1 Las influencias en la poesía de González Prada	39
2.1.1 La influencia del positivismo	40
2.1.2 El Parnasianismo y Simbolismo	44
2.1.3 La herencia conceptista	52
2.2 El debate con la tradición versificadora	54
2.2.1 España: la métrica de Sinibaldo de Mas	54
2.2.2 Hispanoamérica: el caso de Andrés Bello	55
CAPÍTULO 3	
LA REFLEXIÓN TEÓRICA EN ORTOMETRÍA. UNA PRIMERA APROXIMACIÓN	60
3.1 Las "Notas" a <i>Minúsculas y Exóticas</i>	61
3.2 Definiciones previas en la <i>Ortometría</i>	64
3.3 La autonomía de la lengua española	67
3.3.1 Entre lo oficial y lo no oficial: tensión entre sistemas	69
3.4 Bases para fundar una rítmica	71
3.4.1 El problema de la cantidad	72
3.4.2 Acento léxico: constructor del verso español	74
3.5 El ritmo en la <i>Ortometría</i>	77
CAPÍTULO 4	
LA ORTOMETRÍA Y EL "PROGRAMA INTERNACIONALIZADOR MODERNIZANTE"	82
4.1 La <i>Ortometría</i> en el "programa internacionalizador modernizante"	82
4.2 El rondel y el triolet en la poesía de González Prada	89
4.2.1 Rondel: precisiones y revisión de aspectos formales	89
4.2.2 Triolet: precisiones y revisiones formales	93
4.3 El papel del grafismo en la <i>Ortometría</i>	97



CAPÍTULO 5	
EL PAPEL DEL RITMO EN LA POESÍA DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA	
	100
5.1 "Para verme con los muertos"	101
5.2 Entre la calma de la naturaleza y la violencia de sus seres: lectura de "Los cuervos"	110
5.3 El silencio, mansedumbre del indio y el grito, protesta de la india ...	125
CONCLUSIONES	135
BIBLIOGRAFÍA	139





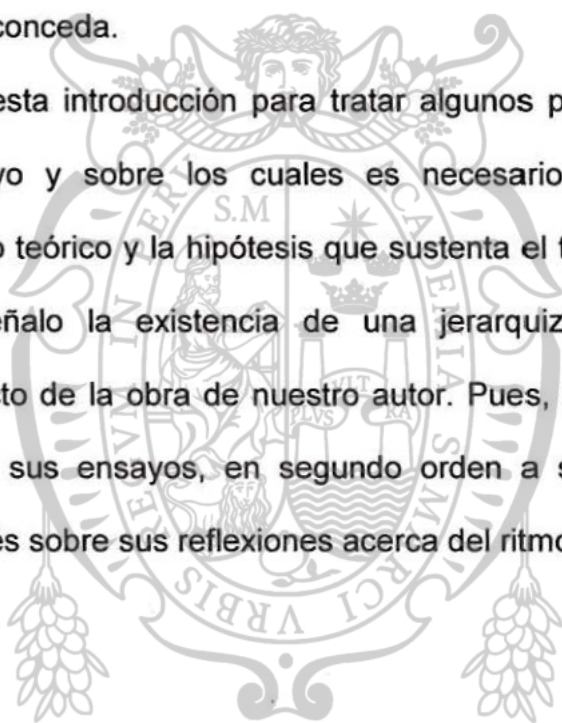
INTRODUCCIÓN

Realizar una investigación sobre Manuel González Prada en la actualidad trae consigo una responsabilidad enorme no solo por la monumentalidad de tema que significa su obra, sino, también, por el universo de estudios que se han realizado respecto de la misma tanto a nivel nacional como internacional. Sin duda, resulta difícil dedicar algún estudio sobre la obra del ilustre peruano. Sin embargo, asumimos inicialmente esta dificultad con mayor entusiasmo que con un camino de investigación a seguir. La lectura de sus obras completas constituye un estímulo que incita a escribir o decir algo más. En estas lecturas encontramos un texto intitulado *Ortometría. Apuntes para una rítmica*. Texto poseedor de un conjunto de reflexiones ricas y novedosas sobre la métrica en general y rítmica en particular. Se buscó inmediatamente bibliografía que analizara este texto: solamente encontramos



una breve referencia y un breve estudio. Toro Montalvo únicamente hacía referencia a los criterios pretextuales y anecdóticamente posibles. Camilo Fernández presentaba y analizaba con sugerentes apreciaciones la riqueza de la *Ortometría*. Consideré que había encontrado el texto escasamente estudiado y al que era necesario abordar para desentrañar sus intenciones y su función dentro de la obra de González Prada. También es el texto que me permite la posibilidad de equivocarme en lo que escriba sobre él. Éste es el único derecho que espero se me conceda.

Me extenderé en esta introducción para tratar algunos puntos que tienen un carácter de ensayo y sobre los cuales es necesario disertar. Explicaré, asimismo, el marco teórico y la hipótesis que sustenta el trabajo. Para concluir este apartado, señalo la existencia de una jerarquización en orden de importancia respecto de la obra de nuestro autor. Pues, al parecer, se presta mayor atención a sus ensayos, en segundo orden a su poesía y es casi inexistente el interés sobre sus reflexiones acerca del ritmo.



I

Los estudios literarios tienen en el denominado “formalismo ruso” la base para su constitución como ciencia. Los mayores aportes de esta escuela de pensamiento se produjeron en el tratamiento de la poesía y, particularmente, en el campo de la versología. Los pioneros fueron Aleksandr Potebnja, Aleksandr Vaselovskij y desde la teoría simbolista Andrej Belyj (Erlich 36 y ss.). Dichos pensadores consideraban el poema como un hecho lingüístico, posición que les permitió abandonar los idealismos trascendentales y los ensayos sobre



estética contruidos alrededor del mismo. Estas nociones fueron reelaboradas y profundizadas por los miembros de la escuela formalista: abandonaron la metafísica por la descripción analítica del texto.

En la *Ortometría* subyace el interés por descomponer el verso en sus partículas más elementales con el propósito de explicar su funcionalidad en el espacio del verso. González Prada (1988) establece la existencia de los “elementos rítmicos” (42) –tiempos marcados ligados a los no marcados o viceversa– y de las “unidades rítmicas” (42) –vocal o cualquier sílaba. Concentra su atención en comprender la estructura de su “unidad rítmica” para sostener que el ritmo articula y configura el verso. Asimismo, aunque con mayor riqueza teórica, los formalistas otorgaban un papel medular al ritmo; para citar un ejemplo mencionaremos el artículo de Iuri Tinianov “El ritmo como factor constitutivo del verso” (9-53). Para González Prada la rima es un elemento prescindible en el cuerpo del verso. En sus “Notas” a *Exóticas* (5: 348-353) señala que “hay hermosas composiciones sin rima, pero no cabe imaginar verso castellano sin acentos [ritmo] disciplinados” (5: 349). Víctor Erlich apuntaba que para los teóricos formalistas, la rima “no pasaba de ser un caso particular de la ‘repetición sonora’...” (306). Otro punto de intersección se observa en el cuestionamiento que realizan tanto González Prada como los formalistas sobre la no funcionalidad de la terminología clásica (grecolatina) aplicada al estudio de las versologías nacionales, el peruano en *Ortometría* y en las “Notas” a *Exóticas* formula el error de llamar troqueos, yambos, anfibacos, etc.; a elementos que obedecen a la estructura prosódica de un idioma diferente, en su caso el español. Erlich escribe que “términos como



'anfibraco', 'troqueo', o 'yambo', sostenían los formalistas, carecen de valor para el estudio de la poesía rusa, (...)” (308).

Si bien con intereses y objetivos distintos, Manuel González Prada desde su lugar de enunciación busca reelaborar el papel de los estudios sobre el verso en el sistema prosódico español. Para ello busca elaborar categorías que puedan ser operables en su proyecto. Existe en nuestro autor un pensamiento que critica el rol de la métrica tradicional. Asimismo, es consciente de la necesidad de reformular, e incluso abandonar, su operatividad en el análisis y conocimiento de la naturaleza del verso español. Trata de fundar los modernos estudios sobre métrica y rítmica del sistema prosódico español.

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 el verso. Nebrija en su *Gramática castellana* (1492) traslada el sistema pedal grecolatino como medida del verso castellano. Es conocido que Nebrija toma como molde la gramática latina para sistematizar la castellana. De ello tampoco se excluye al verso. Pese a esta situación, Nebrija es agudo al señalar que en 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 una determinada poesía; asimismo, permite observar los cambios producidos y las características que aún se conservan en tal poesía. El segundo momento, como su nombre lo indica, busca explicar las causas que motivaron la transformación del verso o poesía. 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. Solo se procede 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 / ẋ x x / ẋ x x / ẋ x
 sílaba en / periodos / periodo.
 anacrusis interiores de enlace

Apliquemos este esquema en un verso concreto, tomado de José María Eguren:

domina los siglos guerreros (91)
 x / ẋ x x / ẋ x x / ẋ 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 x x/ x x x/ x x 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 en lengua española, fundada en el acento de intensidad. Pues 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 de 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 nuestra finalidad, el verso es un segmento de discurso que para ser identificado como verso 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 puede resultar fracturado, quebrado 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).

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.

El tiempo marcado y el tiempo no marcado pueden ser comprendidos del modo siguiente, por ejemplo, el grupo de intensidad (palabra) *vérs*o está conformado por la sílaba *vér*, en la cual recae la acentuación recibe la denominación 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.

El sistema pedal o de cláusulas posee una larga tradición en el estudio de los versos en diferentes lenguas. En el caso específico del español, su sistematización se produjo con el sabio venezolano Andrés Bello. Pero el empleo operativo del sistema pedal no resulta enriquecedor pues es rítmicamente asemántico. En el siguiente verso de González Prada (5: 197):

Los bienes y las glorias de la vida



Los bié/ nes y las gló/ rias de la ví/ da
 o ó/ o o o ó/ o o o ó/ o

Obsérvese que las cláusulas /nes y las gló/, /los bié/, /rias de la ví/, /da/; no son capaces de transmitir significado alguno. Se produce un ritmo totalmente desconectado del significado. En este trabajo emplearemos el sistema pedal muy ocasionalmente. Los signos gráficos más usuales para la representación del metro y del ritmo son óo y xx; respectivamente. Estos signos serán empleados en el presente trabajo. 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 silábica 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 de otro verso. Esta particularidad recibe el nombre de tendencia métrica.

El manejo del análisis estadístico es sencillo. El primer paso consiste en sumar en todo el poema los tiempos marcados distribuidos “en las distintas sílabas 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. Los datos finales



se proyectan en la gráfica de la curva métrica del poema. En el eje horizontal se ordenan las sílabas y en el plano vertical el porcentaje de los acentos. La curva métrica posibilita diseñar un simulacro del movimiento rítmico del poema analizado y que es susceptible de ser percibido por el receptor. Este conjunto de operaciones conforman el análisis estadístico vertical. Pasemos a revisar 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.

Finalmente, 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 cual 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, en esta tesis, los dos primeros capítulos. En los cuales se revisan los diversos estudios y comentarios que evaluaron la poesía de González Prada y las escuelas, corrientes o tendencias literarias que modelaron la producción lírica de nuestro autor, así como también las reflexiones que dialogan con nuestro objeto de estudio.

No definimos el "programa internacionalizador modernizante", pues se encuentra ampliamente examinado en el cuarto capítulo.

Es necesario referirnos a la edición de nuestro texto. La *Ortometría* se publicó de manera póstuma luego de más de cincuenta años en 1977, gracias a los esfuerzos de Luis Alberto Sánchez y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Desafortunadamente, la edición hecha por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos posee un conjunto de erratas que dificulta, en



cierta medida, abordar algunos aspectos de su contenido. Ediciones Copé-Petroperú en el quinto volumen de las *Obras* completas preparadas por Luis Alberto Sánchez realiza hasta cierto punto una reedición de la *Ortometría*. Sin embargo, esta edición corrige parcialmente los errores existentes en la primera. No hemos podido revisar hasta la fecha el manuscrito de la *Ortometría*, que se encuentra en la Sala Luis Alberto Sánchez Archivo Manuel González Prada, pues dicha sala aún no tiene fecha de apertura en la nueva sede de la Biblioteca Nacional y es imposible su acceso en la sede de la av. Abancay. Estas dificultades no han imposibilitado en mayor medida la rigurosidad con la cual tratamos nuestro texto de estudio. Por el contrario, han motivado un proyecto de edición crítica, anotada y comentada de la *Ortometría*, que llevaremos a cabo cuando accedamos al manuscrito.

III

Esta tesis tiene una hipótesis de base: La *Ortometría* como texto que aborda el estudio del ritmo en lengua española obedece, también, al “programa internacionalizador modernizante” –concepto propuesto por Antonio Cornejo Polar–, pues la reflexión sobre el verso, ritmo y formas estróficas permiten insertar a la literatura peruana, específicamente a la poesía, dentro de las coordenadas de la modernidad y en diálogo con otras literaturas de lengua no hispana. Nuestra metodología consiste en el análisis del discurso desde la perspectiva de los estudios métricos, métrica histórica y rítmica semántica cognitiva.



El trabajo se divide en cinco capítulos. En el primero se desarrolla un balance de la recepción hecha por la crítica respecto de la obra en verso de nuestro autor. Asimismo, se ofrece una periodización sobre dicha crítica. Situación que permitirá observar las constantes y los lugares comunes en las que incide. Consideramos necesario trazar el balance arriba mencionado pues posibilita examinar hasta dónde ha llegado el abordaje de su poesía y de la *Ortometría*. En el segundo capítulo se realiza un análisis de las diversas escuelas, corrientes o tendencias que influyen y se manifiestan tanto en sus poemas como en la *Ortometría*, así como también los textos precedentes con los cuales dialoga nuestro objeto de estudio señalando sus puntos en común y sus divergencias. En el tercer capítulo se estudia previamente las “Notas” a los poemarios *Minúsculas* y *Exóticas*, pues existe una breve reflexión sobre el ritmo y versos en lengua española. Luego, se estudia minuciosamente la *Ortometría* y la reflexión sobre el ritmo fundado en el acento de intensidad como factor privativo del verso en el sistema prosódico español. En el capítulo cuarto se analiza el papel de la *Ortometría* como texto que responde perfectamente al “programa internacionalizador modernizante” de la literatura peruana. Asimismo, el estudio del ritmo y de nuevas formas estróficas contribuyen a inscribir a la poesía peruana en la modernidad. El último capítulo analiza tres poemas, a saber: el triolet “Para verme con los muertos...” de *Minúsculas*, “Los cuervos” de *Exóticas* y “Canción de la india” de *Baladas peruanas*; desde la perspectiva de la rítmica semántica cognitiva. Finalmente, nuestro trabajo termina con las debidas conclusiones.



IV

Esta tesis tiene su origen en el informe *La teorización rítmica en Ortometría de Manuel González Prada*, presentado en abril del 2006 al despacho del Vicerrectorado Académico de la universidad de San Marcos en el marco de los "Proyectos de Iniciación Científica" (PIC). Parte de ese informe se encuentra ampliado y corregido en las páginas siguientes. Es por ello nuestro agradecimiento por la confianza depositada y la apuesta del Vicerrectorado Académico hacia el desarrollo de nuestro informe que ha derivado en el presente trabajo. Sin su importante apoyo no se hubiera podido tener acceso al material bibliográfico necesario. Un generoso agradecimiento al doctor Camilo Fernández Cozman que desde su función de profesor asesor monitoreó y dedicó parte de su valioso tiempo a la supervisión de la tesis. Sin su incondicional apoyo este trabajo no habría cobrado forma. Muchas de sus sugerentes ideas se encuentran desarrolladas. Los tropiezos y las ausencias existentes son únicamente míos.

Un especial agradecimiento a Marcel Velázquez Castro por compartir sus enriquecedoras ideas sobre la visión de género y sociedad en los ensayos de nuestro autor. Asimismo, al doctor Óscar Coello por la bibliografía referente a la métrica y rítmica hispánicas. No podemos dejar de hacer mención a Dorian Espezúa, Hildebrando Pérez y José Francisco Navarro, amigos que con su apoyo moral incentivaban el crecimiento y conclusión de nuestro trabajo. Finalmente, y no por ello menos importante, el eterno agradecimiento a mi familia nuclear por la espiritualidad, constancia, disciplina y madurez; enseñanzas que sólo de ellos he podido aprender.

Invierno del 2008





CAPÍTULO PRIMERO

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA POESÍA DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA

Para realizar una investigación sobre Manuel González Prada creemos pertinente trazar un diálogo con la tradición crítica para explorar, en forma panorámica, cuáles han sido las líneas generales y los lugares comunes de la crítica sobre la lírica de Manuel González Prada. Sin embargo, no es posible iniciar tal propósito sin referirnos brevemente, cuando el análisis lo exija, al prosista y al ideólogo que fue González Prada.

Asimismo proponemos un esquema de periodización de la crítica dedicada a nuestro autor objeto de estudio. Iniciamos la primera parte de nuestro análisis del campo retórico. Tal como señalamos en la introducción, el campo retórico es el espacio cultural en el cual 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.

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 entrado 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 González Prada.
- El predominio del enfoque positivista en el comentario o reseña de alguno de los libros de nuestro autor motivo de estudio.

José de la Riva Agüero en 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 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 González Prada señalando una no muy exitosa aparición de sus poemas con 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, espencherinas, 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 en la lírica peruana. Llega incluso a calificar algunos de los poemas de González Prada 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 González Prada se encuentra fundamentalmente en sus discursos, especialmente, en *Pájaros libres*.

Fiel a su hipótesis, Riva Agüero afirma que en González Prada no existe un pensamiento y reflexión originales (192), debido, principalmente, a nuestra situación de pueblo imitativo de la metrópoli. Riva Agüero le niega a González Prada 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 González Prada 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 incluso hispanoamericana con la introducción de formas estróficas extranjeras. Sin embargo, García Calderón más que realizar un



análisis de los textos se encarga de alabar a Manuel González Prada; se percibe la palabra del admirador, pero no del exegeta. El interés de Ventura García Calderón, en dicho texto, se centra 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 Manuel González Prada donde la simpatía y admiración que profesa mostrarle impide y limita una apreciación objetiva acerca de lo que representa la totalidad de la obra de González Prada.

Rufino Blanco Fombona en su libro titulado *Crítica de la obra de González Prada* (1966) antes de abordar el estudio del escritor peruano realiza un relato y contextualización histórica del Perú desde la época del virreinato hasta la aparición de González Prada en la sociedad peruana; busca evaluar las condiciones que caracterizaban al Perú de aquella época y qué sucesos originaron el pensamiento de nuestro autor. Habla de una historia y literatura peruanas influenciadas por el poder oligárquico, la educación clerical y un espíritu social muy conservador. Se dedica a escribir dieciocho páginas que no persiguen otra finalidad que analizar la figura del Manuel González Prada "hombre".

Al iniciar sus comentarios sobre el González Prada lírico se observa la misma tendencia de considerar que la calidad e importancia literaria se encuentran en sus textos en prosa que 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, sus experimentaciones y tratamientos estróficos y



métricos responden simplemente a su “fobia del lugar común” (61), reduciendo el verdadero papel de dichas experimentaciones.

Blanco Fombona afirma que González Prada emplea y exagera la introducción que realiza de las formas expresivas estróficas como el rondel, triolet, balatas, pantum, rispettos, espençerinas 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 González Prada 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 González Prada que de su quehacer lírico; así como también, la relevancia que da a la personalidad de González Prada antes que un acercamiento realmente crítico a sus textos.

José Carlos Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1992) señala que González Prada constituye el nudo por el cual se transita del “periodo colonial” hacia el “cosmopolita”. Debido a que González Prada 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 González Prada a un hombre que denuncia, azuza, y que no propone soluciones. Si algo existe en González Prada, 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, González Prada 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 González Prada constituye 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 González Prada 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 aquella para el desarrollo peruano. En el proyecto que diseña Mariátegui en *Siete ensayos* la figura de González Prada cobra relevancia únicamente al ser la puerta para el ingreso de otros códigos culturales que servirán de expansión y desarrollo en la literatura, pero 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 la aparición de Manuel González Prada. Relata una escueta biografía que ha sido ampliada en su libro *Don Manuel*. Es importante anotar que Sánchez realiza un pequeño balance de la cuestión acerca de González Prada, 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 las palabras empleadas por González Prada y sus antecesores: la utilización de un conjunto de palabras provenientes de la ciencia especialmente de la química (3: 1022). Asimismo, Sánchez enfatiza la no disposición de González Prada en su poesía de emplear en la práctica formas estróficas tradicionales; un ejemplo de ello, señala Sánchez, es el tratamiento que González Prada 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 para 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 González Prada una importancia medular que no solamente se limita al espacio peruano. Asimismo, con Luis Alberto Sánchez empieza la revalorización y el papel medular de los versos de González Prada en el desarrollo de la literatura peruana; puede decirse, sin ser arriesgado, que Sánchez abre la puerta para la reflexión sobre la poesía de nuestro autor; pero una reflexión que se instala en ver a González Prada como



influencia o precursor en otros futuros escritores y no en un análisis riguroso de sus textos líricos.

Luis Alberto Sánchez plantea que desde una mirada nada rigurosa se ha situado a González Prada 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 González Prada lazos de influencia mayores con la tradición del Siglo de Oro español representado por Quevedo, Gracián y Luis de Granda (3: 1027)¹.

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 Sánchez².

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 critica 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 González Prada 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

¹ Esta idea es recogida años más adelante por Américo Ferrari con una óptica de análisis totalmente distinta.

² 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).

entre ciencia y arte. 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 González Prada 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 el mayor aporte de González Prada a la lírica peruana se encuentra en su 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 presentar 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 emparentan 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 González Prada 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 González Prada la literatura ocupa el lugar de crítica contra la sociedad existente.

Delgado centra su atención en el González Prada 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 González Prada 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 González Prada lírico es 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)³.

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

³ 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 un trabajo monográfico presentado en el curso *Poesía Hispanoamericana Contemporánea* en diciembre del 2006 dictado por Camilo Fernández Cozman.



difiere porque en un principio su obra se hallaba aislada al no existir condiciones culturales, sociales que le sirvieran de base. Cornejo Polar sostiene que en González Prada existe a lo largo de su obra un “programa internacionalizador y modernizante” (96).

Cornejo Polar parece sugerir que a nivel estilístico, la prosa de Manuel González Prada 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 *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 Manuel González Prada 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 permite abordar la *Ortometría* como un texto que responde, también,



a este programa y a la vez constituye el primer conjunto de reflexiones teóricas del verso moderno hispanoamericano.

I.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 los textos líricos de nuestro autor. 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 González Prada 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 en 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 González Prada. 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 González Prada, 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. Consideramos 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 González Prada.

Concha Meléndez empieza su artículo “González Prada: signo actual” (1958, 157-172) con una síntesis biográfica de la vida de Manuel González Prada cuya fuente principal es el *Don Manuel* de Luis Alberto Sánchez. Su objetivo es presentar a González Prada 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 González Prada 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 los poemarios de González Prada y algunos de sus textos en prosa. Quizá lo rescatable de su artículo es la magnitud que cobró González Prada en Latinoamérica⁴ y la mirada simbolista en los "Los caballos blancos"⁵.

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 entonces⁶.

Mead es uno de los primeros que empieza a explicar y revisar el concepto de poesía en Manuel González Prada señalando la capital importancia que cumple el ritmo en sus poemas y 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 González Prada, para ello rastrea lo escrito por éste 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 Manuel González Prada (67).

⁴ 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).

⁵ Idea que es desarrollada en profundidad por Américo Ferrari (2003).

⁶ *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 González Prada cuando escribe que en español no existen condiciones para tener una métrica sino una rítmica. Explica las diversas combinaciones que para González Prada puede adoptar el ritmo en el verso, asimismo parece aludir que existe en la teoría de González Prada 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 González Prada como el rondel, espençerina, rispetto, balata, etc. Sobre el "polirritmo sin rima" llega a calificarlo como la creación más original y poseedora de una gran variedad rítmica⁷.

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.

⁷ 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.



Gonzalo Espino en la investigación que realizó en su libro *Imágenes de la inclusión andina* (1999) aborda un breve, pero importante análisis respecto del 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 este texto *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 González Prada y su poesía, exactamente en las *Baladas peruanas*, con el afán de entender e insertar el elemento indígena dentro del espacio peruano.

Carlos A. Johnson, desde una óptica de la literatura comparada, en su artículo "Manuel González Prada, Swinburne y los rondeles franceses"⁸ demuestra el error en el que se encontraba Helen Louise Cohen en su libro *Lyric forms from france* al sentenciar que la práctica y el cultivo de los rondeles

⁸ Carlos Johnson, "Manuel González Prada, Swinburne y los rondeles franceses", 27 de octubre de 2006, 17.00 h, <<http://www.evergreen.loyola.edu/~tward/gp/critica/johnson.htm>>

franceses fueron exclusividad de autores de lengua anglosajona. Demuestra, también, que González Prada había adoptado el rondel mucho antes que autores como Algernon Charles Swinburne, Robert Louis Stevenson. Asimismo, compara de manera somera cómo era empleado el rondel entre González Prada y Charles Swinburne. Señala que el primero a diferencia del segundo experimenta y recrea la forma del rondel no limitándose a la preceptiva como, parece sugerir, ocurre en Swinburne. Señala, sin embargo, la escasa recepción que tuvo el rondel practicado por González Prada en contraste con la acogida que tuvo los ejecutados por Swinburne. Su investigación es muy importante pues permite situar a González Prada en un contexto cultural mayor no limitado sólo al peruano e hispanoamericano, sino, también, europeo al quedar demostrado su anticipación y cultivo del rondel francés.

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 González Prada 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 González Prada 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 González Prada 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 González Prada 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 González Prada 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 González Prada 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 González Prada. Amplía la tradición cultural



que influyó en los poemas de nuestro autor y que expanden el radio de investigación respecto de su poesía⁹.

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 González Prada de 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 González Prada 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 González Prada un conjunto de poéticas en constante tensión. Por un lado la poética conceptista hasta, inclusive, la simbolista, planteada por Américo Ferrari y cuyos primeros

⁹ 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 inmanentista” que rescata aquellos derechos que son connaturales al hombre desde el propio nacimiento. Emparenta la idea de “anarquismo” existente en González Prada con los rasgos de un “cristianismo primogénito” (158) para llegar a tales resultados revisa los discursos 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 nuestra investigación consideramos 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.

comentarios se encuentran en Concha Meléndez; y 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.

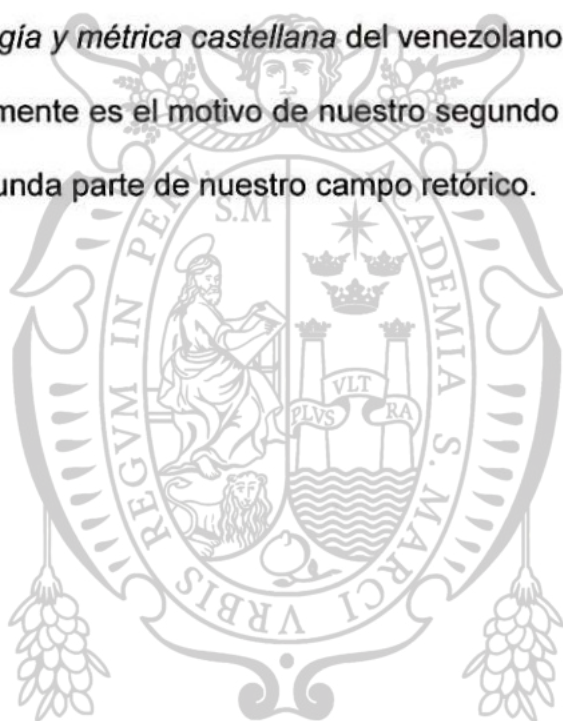
I.4 Los primeros estudios sobre la *Ortometría*

El primer estudio fundacional realizado sobre la *Ortometría* le pertenece a 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 Manuel González Prada 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 González Prada 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 microtextual del rondel “Desde el instante de nacer, soñamos” de *Minúsculas*. Queremos enfatizar que se trata de un análisis muy completo, lo cual muestra la intención de captar en su totalidad el poema. El aporte de Fernández Cozman es el de 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 vaciar 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.

Este aporte de Fernández Cozman nos permitirá indagar con mayor profundidad la reflexión del verso en España y en la misma Latinoamérica con el texto que es, sin lugar a dudas, un antecedente de la *Ortometría*, nos referimos a la *Ortología y métrica castellana* del venezolano Andrés Bello. Todo lo señalado anteriormente es el motivo de nuestro segundo capítulo con lo cual finalizaremos la segunda parte de nuestro campo retórico.





CAPÍTULO SEGUNDO

LAS RAÍCES EN *ORTOMETRÍA*

En el primer capítulo se ha realizado un balance de los principales comentarios, análisis, reflexiones realizados por la crítica, en su mayoría peruana, sobre la poesía de Manuel González Prada. Este balance, asimismo, ha permitido proponer periodos en los que se identifican las perspectivas metodológicas, los lugares comunes en las que incurre y los aportes realizados sobre la misma. En este nuevo capítulo resulta importante revisar las principales escuelas, tendencias o corrientes literarias que influyen en la poesía de nuestro autor. Así como también los textos con los cuáles la *Ortometría* dialoga y debate.

2.1 Las influencias en la poesía de González Prada

A continuación se procederá a explorar la influencia del Positivismo, Parnasianismo, Simbolismo y Conceptismo existentes en sus poemas. En la



poesía de González Prada coexisten estas influencias en textos que se reúnen en un solo volumen y que permiten señalar una multiplicidad de estéticas que revelan la búsqueda de una voz propia y la crisis que tal búsqueda ocasiona.

2.1.1 La influencia del Positivismo

La denominada “fe absoluta en la ciencia” como cuasi definición del Positivismo ha sido explorado en Manuel González Prada últimamente en el artículo titulado “Ciencia y científicismo en el pensamiento de González Prada” (2006, 47-55) de Pierre Luc Abramson. Este autor inicia su exposición señalando que el positivismo de estirpe comtiano en la obra ensayística del pensador peruano puede ser el resultado de la “moda ideológica” de la época (47). Asimismo, propone que en la filiación positivista de González Prada atraviesa un proceso de evolución que termina alejándolo de dicha filiación. El profesor Pierre Luc Abramson busca demostrar que esta evolución se genera principalmente por la paulatina desconfianza, no en su totalidad, de la plenitud y eficacia de la ciencia. Destaca, también, la contraposición entre el positivismo comtiano asumido por González Prada y la sociología de influencia darwiniana. En esta contraposición, Luc Abramson observa cómo las nociones de moral y ciencia ligadas al positivismo comtiano le permiten rechazar la jerarquía que construye la sociología de bases darwinianas. Los textos que revisa Luc Abramson para fundamentar su artículo son los textos en prosa de González Prada, principalmente *Páginas libres*, *Horas de lucha* y *Nuevas páginas libres*.

Un análisis del positivismo comtiano en González Prada puede ser observado en *La anarquía imanentista de Manuel González Prada* de Thomas Ward (1998). Sin embargo, y como señalamos respectivamente en el primer



capítulo, el objetivo que persigue Ward es mostrar cómo el positivismo en González Prada llega a convertirse en una “anarquía” de naturaleza inmanentista. Ward en la sección de su libro titulado “Los tres estados: el positivismo” (15), llega a afirmar que en el pensador peruano se configura un positivismo distinto al de Comte: en González Prada existe la idea de un relativo determinismo, cabe espacio para el libre albedrío del ser humano. Aquí encuentra una diferencia importante en el modo de concebir el pensamiento positivista. Ward emplea tanto los textos en prosa como en verso, lo que constituye un abordaje mayor del impacto positivista en el escritor peruano. Sin embargo, esto se realiza en el campo de su pensamiento o concepción.

Para Robert Mead (1959, 13-40), la concepción positivista de González Prada con el devenir del tiempo se va liberando del determinismo, lo que implica su paulatina dubitación respecto del papel de la ciencia como portadora de la veracidad; sin embargo, a pesar de tal dubitación no deja de reconocer su carácter indispensable. Asimismo, Mead señala de manera simple y sugestiva que el Positivismo le permitiría alcanzar a nuestro autor el ideal de una sociedad anárquica (19).

Estos estudiosos abordan la influencia positivista en González Prada en tanto pensamiento, concepción o doctrina filosófica. Lo que realizaremos a continuación es buscar un positivismo en nuestro autor, en lo referente a la dimensión estética; para ello tomamos como fuente las ideas de Pierre Martino (1948) las cuales muestran las relaciones que se tejen entre positivismo y poesía (41-61). Desde esta perspectiva las características de “poesía positivista” en González Prada son:



a) *Comprender y explicar*.- el enriquecimiento de la nueva filología europea y su constitución como ciencia, configura una poesía que busca sus referentes “en algunos cuadros nuevos de la vida del universo o en himnos de una fe más o menos bien informada” (43). Es decir, los nuevos alcances proporcionados por la ciencia, entre ellas la filología, abrieron la posibilidad de emplear de manera geométrica una amplia gama de temas nuevos. Un ejemplo se puede observar en el poemario *Exóticas*, especialmente en el texto “Los átomos”: en este poema la palabra “átomos” constituye la parte ínfima que es capaz de concentrar un cúmulo de respuestas que rebasan el conocimiento humano. El texto presenta, de manera implícita, la certeza de que los átomos conocen algo más del misterio del universo, sin embargo, no se precisa “qué-es-ese-algo”. Esta actitud, en apariencia, revelaría un estado de duda, lo cual es contrario a la adopción de la línea positivista; pero subyace la confianza hacia uno de los elementos con los que opera la ciencia como receptáculo de un conocimiento por aprehenderse:

Quizá los átomos saben
Lo que los hombres ignoran (MGP 5: 332).

Se encuentran otros títulos como “Ante el cosmos”, “Determinismo” en *Exóticas*; la “Aritmética del cura” en *Presbiterianas*, etc.

b) *El interés por las culturas antiguas*.- consistente en el interés por las culturas clásicas, pero no restringida principalmente al universo griego y romano, sino también se abarca el pensamiento proveniente de la India y de la China. En el caso de González Prada se observa en el poema “Prelusión” de *Exóticas*



(5:263 y ss.), el cual se constituye en un cántico al paganismo griego. Asimismo el empleo de formas estróficas denominadas "Cuartetos persas" a modo de imitación de Omar Khayyam, en este poemario se representaría su interés por las culturas orientales.

c) *Organización científica y crítica de la humanidad*.- característica ligada principalmente a su producción prosística. Sin embargo, en el rondel "Humanidad, los odios y venganzas" (5: 218) del poemario *Minúsculas*, se puede observar cómo el elemento "humanidad" se configura con un conjunto de valores que conforman la isotopía de la "paz", como perteneciente a un mundo organizado de manera racional frente a los valores de odio, venganza, ruinas, estragos que conforman la isotopía de la "guerra". En este texto la "humanidad" organiza, libera, alumbra con el pensamiento crítico racional a la "Tierra" y resulta dominadora de la tensión que se generó con la isotopía de la guerra. Este poema ilustra, en tanto estética, este punto del positivismo en la lírica de González Prada. Reproducimos a continuación un fragmento ejemplificador de dicho punto:

Humanidad, los odios y venganzas
 En vano arrojan un clamor de guerra;
 Que henchida de ilusiones y esperanzas,
 Tú, por las ruinas y estragos, avanzas
 A iluminar y redimir la Tierra.
 Sobre la hiel de los rencores viertes
 Un bálsamo de amor y de piedad,
 Última diosa de las almas fuertes,
 Humanidad (5: 218).

Hasta aquí se ha tratado de mostrar la presencia de una estética o poesía positivista en González Prada. Sin embargo, hasta qué grado llega esta



estética positivista en su poesía. Líneas arriba se señaló que el positivismo como concepción o pensamiento manifestado principalmente en su prosa, consistió en la evolución o tránsito de un positivismo a un no-positivismo, pero en lo que respecta de su poesía se manifiesta una coexistencia entre diversas escuelas o tendencias artísticas que influyen en su producción lírica¹⁰.

2.1.2 El Parnasianismo y Simbolismo

Opinión compartida, entre la mayoría de la comunidad académica, es señalar el "parnasianismo" como característica de la poesía de Manuel González Prada. Alberto J. Ureta (1924, 80-88), escribía en un artículo sobre González Prada lo siguiente: "Si quieieramos (*sic.*) encontrar los ascendientes espirituales del poeta, tendríamos que buscarlos, en primer término, en los líricos griegos de la antigüedad clásica; y en segundo lugar, en los poetas parnasianos del siglo XIX" (82).

Es, sin duda alguna, la influencia parnasiana la que se encuentra profundamente enraizada en la lírica de González Prada. Seguidor del poeta Leconte de Lisle¹¹, comparte el empleo de la figura retórica de la "aliteración"¹². Asimismo, asumió para sí la estética parnasiana del lírico francés que pasamos a señalar y confrontar con algunos versos de González Prada. Como señala Pierre Martino (71), es posible observar las siguientes constantes que caracterizan su credo parnasiano:

¹⁰ A diferencia de Alberto Varillas (1992, 268) consideramos que el "eclecticismo" que propone para González Prada se desarrolla principalmente en su poesía, debido a que en un solo poemario podemos encontrar textos de variadas tendencias estéticas. Situación que en su prosa se manifiesta en las diversas etapas por la cuales atraviesa González Prada.

¹¹ Sobre las características de la poesía de Leconte de Lisle, véase Pierre Martino (76).

¹² Respecto de la presencia y análisis de esta figura retórica en la poesía de González Prada consúltese Camilo Fernández (2005, 18 y ss).



a) *La concepción del poeta como “maestro del género humano”*.- es decir, la imagen del poeta difusor de una doctrina y de un rol que debe llevar a cabo en la sociedad moderna (72). En González Prada podemos leer estos versos:

No arrastres, oh poeta,
 La púrpura de tu alma
 En el lodo y las miserias
 De las calles y las plazas:
 No des tu noble corazón de pasto
 Al insaciable pico de los grajos.
 Respira el sano viento
 De cimas invioladas,
 Y en olímpico silencio,
 El escuadrón siniestro de los malos.
 Si al polvo de los hombres
 Desciendes, si batallas,
 Que tus versos sean golpes
 De flamígeras espadas;
 No hagas papel de justo y mercenario;
 Lengua de apóstol, sangre de lacayo (5: 218).

Vemos en este poema de *Minúsculas* la configuración de dos espacios en los cuales se percibe una tensión primera para devenir en una transacción que posibilite purificar un espacio por parte del otro. Opera en este texto el “emparejamiento metafórico orientacional” que responde al ordenamiento cultural de mundo: “lo superior es arriba y lo inferior es abajo”. En el poema los elementos “apóstol”, “lacayo”, “alma”, “noble”, “corazón”; cobran forma en la imagen del poeta que es ubicado en el espacio de la “cima” como superioridad y que se contrapone a los elementos “lodo”, “miserias”, “ponzoña”, “fango”, “siniestros”, “malos”; que cobran forma en la imagen de los “hombres” ubicados en el espacio del “polvo” o de la tierra como inferioridad o barbarie –idea que se refuerza en los versos tres y cuatro. El descender del poeta al espacio de los hombres no sólo implica el hecho del conflicto, sino también la ejecución de la



misión que el poeta debe llevar a cabo: en la metáfora del último verso “lengua de apóstol [...]”, implica que el poeta maneja un código lingüístico diferente y que obedece a una doctrina; “apóstol”, involucra la misión de prédica, de una enseñanza: la difusión de un conjunto de saberes cuyos receptores son los demás hombres que se encuentran en una situación adversa. Asimismo, “[...] sangre de lacayo” lleva consigo la noción de elemento esencial y constituyente del cuerpo, inherente a éste. Es decir, el apostolado que realiza el poeta responde a su naturaleza de servicio (lacayo) hacia los hombres. Se perfila la figura del poeta como un maestro que adoctrina, se preocupa por la humanidad y cumple una misión medular en la sociedad moderna.

b) *La comprensión y enseñanza del pasado.*- el poeta, al igual que el sabio, debe volcarse al estudio de la antigüedad clásica, lograr su comprensión para inmediatamente enseñar a los demás hombres a entender y amar el pasado que por su enorme lejanía temporal no son capaces de comprender su real dimensión tanto en cultura y belleza. A continuación un rondel de González Prada:

Los dioses griegos, yerta la pupila,
 Sin pena o rabia, duelo ni desmayo,
 Huyen del éter, y en gloriosa fila,
 Con actitud impávida y tranquila,
 Heridos caen al tronar el rayo.
 Vencidos hoy, sin fieles y sin culto,
 No tienen aras, oblación ni ruegos,
 Mas sí la torpe mofa y el insulto,
 Los dioses griegos.
 Oh Paganismo, el Partenón blanquea
 En el Salem del arte y de la idea.
 Sordos, oid la dórica armonía;
 Abrid los ojos corazones ciegos:
 Ved cómo arrojan néctar y ambrosía



Los dioses griegos (5: 213).

En este texto, los versos seis hasta el nueve presentan una situación temporal marcada por el "presente" ("hoy") de la condición en la que se encuentra la cultura clásica ("dioses griegos"). Revela el maltrato, la burla e incluso la ignorancia que existe hacia todo lo que signifique cultura clásica. Sin embargo, el locutor no-personaje se dirige a los alocutarios representados en un tono incitativo, por el cual pide que observen la riqueza y el deleite del espíritu ("néctar", "ambrosía") que brota de la cultura clásica. Se busca hacer ver, pedir y enseñar el horizonte cultural, espiritual que encierra la civilización clásica.

c) *La búsqueda de nuevas formas expresivas.*- característica principal de la poesía de González Prada que pone de relieve sus inspecciones en el empleo de diversas formas estróficas entroncándose con Théodore de Banville¹³. La más clara muestra de la búsqueda de formas estróficas es el poemario *Minúsculas* donde es posible ver "balatas, espenserinas, estornelos, rispetos, pantums, rondeles, trioletes". Para Américo Ferrari, la ascendencia parnasiana de González Prada se presenta unida a la noción de insertar novedades estróficas que permitan entablar un diálogo con la tradición estrófica francesa antigua (39).

¹³ Respecto de este autor, Pierre Martino, señala: "la balada es su forma preferida a causa de las difíciles repeticiones de las rimas; ¡pero gusta del rondel, del soneto, del rondó, del rondó reduplicado, del triolet, el villancico, el lai, el virelai, el canto real, la sextina, la glosa y el pantum...!" (35).



Sin embargo, no solamente existe en González Prada la marcada presencia “parnasiana”; sino, también, algunas características de la estética simbolista. En González Prada se desarrollan dos rasgos propios del código estético simbolista, a saber:

- El “polirritmo sin rima” como verso libre castellano.
- La poética de la sugerencia

El “polirritmo sin rima” como verso libre castellano. En primer lugar, se produce en la obra de González Prada un paulatino alejamiento de la rima. Ya en *Minúsculas* se observa la presencia de cuatro poemas denominados: Ritmos sin rimas, entre ellos el conocido texto “Ritmo soñado”, en cuyos tres primeros versos se hace explícito el abandono de la rima:

Sueño con ritmos domados al yugo
De rígido acento,

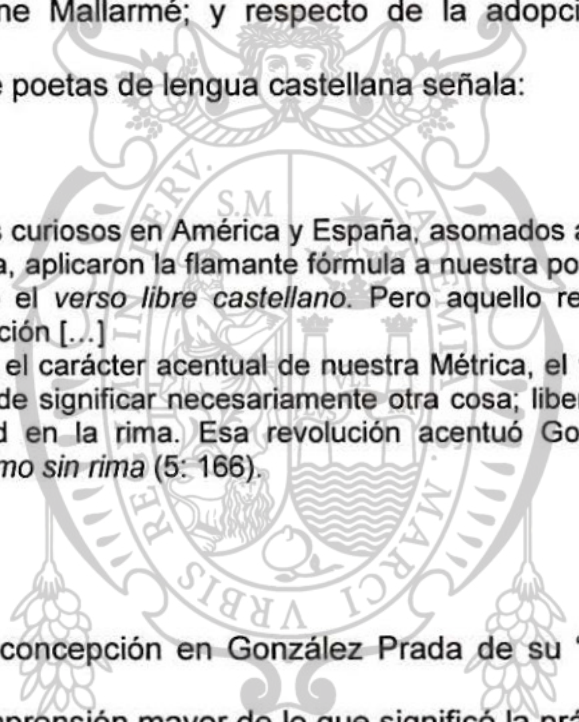
Libres del rudo carcán de la rima (5: 206)¹⁴.
[La cursiva es nuestra]

Esta característica continúa en *Presbiterianas*, especialmente en los poemas “Última disposición” (5: 239), “El diablo” (5: 247), “Milagro excesivo” (5: 248) y “Panteras y cuervos” (5: 255). Pero es en el poemario *Exóticas* donde se desarrolla orgánicamente poemas sin rima, específicamente en la segunda sección subtitulada “Sin rima”. Aquí, González Prada introduce su forma

¹⁴ Los otros textos que responden a la denominación Ritmo sin rima son: “Surge el sol de rojo piélagos” (5:209); “Son inviolables doncellas los léxicos” (5:211); y “Ferozes vándalos de siria” (5:222).



estrófica denominada “polirritmo sin rima”. Sin embargo, por qué ligar esta forma estrófica creada por el erudito peruano con el simbolismo francés. Pierre Martino señala que el tema del verso libre es reconocido como el interés de mayor importancia para el Simbolismo (184). Según Alfredo González Prada¹⁵ la aparición del “polirritmo sin rima” tiene, de manera implícita, que ver con el surgimiento del verso libre francés como respuesta que busca renovar la escena literaria francesa con los nombres de Gustave Kahn, Vielé Griffin, Émile Verhaeren, Stéphane Mallarmé; y respecto de la adopción del verso libre francés por parte de poetas de lengua castellana señala:



Ciertos curiosos en América y España, asomados al laboratorio lírico de Francia, aplicaron la flamante fórmula a nuestra poética; creyeron haber creado el *verso libre castellano*. Pero aquello representó una seudo innovación [...]
Desde el carácter acentual de nuestra Métrica, el *verso libre castellano* había de significar necesariamente otra cosa; libertad en el ritmo, y no libertad en la rima. Esa revolución acentuó González Prada en su *polirritmo sin rima* (5: 166).

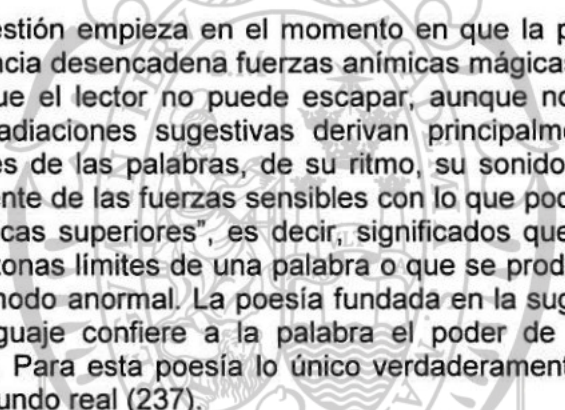
Es decir, la concepción en González Prada de su “polirritmo sin rima” obedece a una comprensión mayor de lo que significó la práctica del verso libre en Francia. Asimismo, el manejo y dominio de las diferencias existentes entre el verso castellano y el francés le permitió orquestar la construcción de su denominado “polirritmo sin rima” en función de la secuencia de diversos ritmos – metros. González Prada busca crear el “verso libre” en castellano y para ello

¹⁵ Alfredo González Prada. “El ‘polirritmo sin rima’ de Alfredo González Prada” en Manuel González Prada (5: 163-175). Es un error el reduccionismo a la rima que hace del verso libre francés Alfredo González Prada. Pierre Martino (1948) señala el papel del ritmo como elemento que permite configurar la constitución del verso en música poética; así como también “la aliteración, la asonancia, la fluidez de la frase, extendían el poder de expresión de la poesía” (187).



respetar la naturaleza rítmica del verso en esta lengua. Este afán de crear e innovar lo acerca a la estética simbolista en su preocupación por el verso libre.

La poética de la sugerencia. El elemento distintivo que trae la estética simbolista y que se convierte en característica básica de la poesía moderna es la sugerencia del texto lírico; pues debe sugerir, evocar el misterio y no enunciar. El poema se convierte en un tramado donde las palabras cobran una autonomía capaz de permitir que aquél se abra a múltiples sentidos. Sobre la poética de la sugerencia Hugo Friedrich (1974) señala:



La sugestión empieza en el momento en que la poesía dirigida por la inteligencia desencadena fuerzas anímicas mágicas y emite radiaciones a las que el lector no puede escapar, aunque no “comprenda” nada. Tales radiaciones sugestivas derivan principalmente de las fuerzas sensibles de las palabras, de su ritmo, su sonido y su timbre. Actúan juntamente de las fuerzas sensibles con lo que podríamos llamar “notas semánticas superiores”, es decir, significados que sólo se encuentran en las zonas límites de una palabra o que se producen al unir palabras de un modo anormal. La poesía fundada en la sugestión y en la magia del lenguaje confiere a la palabra el poder de ser el primer motor poético. Para esta poesía lo único verdaderamente real es la palabra, no el mundo real (237).

Se aprecia en algunos poemas de *Minúsculas* y *Exóticas* este elemento de la poesía simbolista. En el primer poemario destaca principalmente el texto “Visita nocturna”. Pero es en *Exóticas* donde se pueden leer algunos poemas que responden con mayor claridad a la poética de la sugerencia, son los casos de “En país extraño”, “Los cuervos”; los polirritmos sin rima “Los caballos blancos”, “La casa misteriosa”, “Música macabra” y “Noche de invierno”. Reproducimos de todos ellos el poema “Los cuervos”:



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).

A propósito de este poema, Américo Ferrari afirma que:

La eficacia de este poema no está solo en la fuerza intrínseca de la visión símbolo: se ejerce también por la sordina del verso y la condensación del lenguaje en trece heptasílabos de una sobriedad y una severidad de corte inéditos en la época y en el medio. En "Los cuervos" el poeta revela que cuando abandona su práctica de la poesía como ejercicio estético y retórico, lejos de ser un "precursor del modernismo", va más allá de él [...] (33).

"Los cuervos" muestra un dominio de fórmulas sinestésicas que hacen posible una percepción de sensaciones que no se correlacionan con sus sentidos respectivos ("cálida, roja lluvia"); este poema, además, se encuentra estrechamente ligado con el poema "Los reyes rojos" de José María Eguren, dicha ligazón fue abordada en su momento por Estuardo Núñez (1932) en su tesis doctoral, y en la cual se demuestra no sólo la conexión intertextual entre ambos poetas, sino de manera tácita la filiación simbolista de Manuel González Prada.



2.1.3 La herencia conceptista

Américo Ferrari señala la influencia de la tradición conceptista en la poesía de González Prada. Ferrari indica en forma implícita que los sonetos escritos por el lírico peruano se afilian “con la estructura dicotómica y antinómica del soneto conceptista quevediano” (27). Para reforzar su planteamiento, Ferrari hace alusión al conocido soneto “Definiendo el amor” de Quevedo, el cual guarda estrechos lazos intertextuales con un soneto de *Minúsculas* titulado “Al amor”; donde predominan, al igual que en el poema quevediano, las figuras retóricas de la antítesis y de la anáfora.

Sin embargo, existen otras muestras de “conceptismo” en el escritor peruano. Arthur Terry distingue principalmente dos tipos de concepto¹⁶. El primero de ellos es el “concepto ornamental”; y como su mismo nombre lo indica no cumple una funcionalidad relevante en el poema. El segundo, “concepto orgánico” es aquel que desempeña “una función orgánica en el contexto, [que construye el poema] iluminando un tema o una idea que es importante o para el poema como un todo o para una parte considerable de él” (Terry en Sobejano 61).

Podemos observar estos conceptos especialmente en el poemario *Trozos de vida*. Una muestra de “concepto orgánico” es el siguiente poema:

Bajo un cielo azul y rosa,
Nube de palomas blancas
En la verdura del campo,
Como perlas, se desgrana;
Mientras sombríos pesares
Vienen y anidan en mi alma,
Como un enjambre de cuervos

¹⁶ Cfr. Gonzalo Sobejano (ed.) *Francisco de Quevedo*. Madrid. (1978). Véase especialmente el artículo de Arthur Terry titulado “Quevedo y el concepto metafísico” (58-70).



En una torre arruinada (5: 367).

La presencia del concepto "color" se distribuye o cobra diversos sentidos en el poema. No solamente se muestra de manera directa en las palabras "azul, rosa, blancas, verdura (relativo al color verde)"; sino que cobra un sentido opuesto que no se expresa de forma directa pues se desplaza en las palabras "sombrió, cuervos" en clara alusión al color negro como la oscuridad, lo lúgubre. Se genera, entonces, una tensionalidad entre lo claro, con alusión expresa a los colores pacíficos y como perteneciente al mundo externo; y lo oscuro representado principalmente en la imagen del cuervo y como integrante de la interioridad del locutor del poema. Un ejemplo de "concepto ornamental" se puede observar en el siguiente fragmento:

Pídeme absurdos y quimeras;
 Mas no me pidas olvidar tu amor:
 Todo lo puedo, todo;
 Pero olvidarte, no (5: 196).

En líneas generales, este fragmento presenta el concepto de lo irreal ("absurdo, quimeras") que en el poema completo no implica una extensión a otros versos; pues no cumple otra función que continuar con la enumeración trazada en el desarrollo del poema, representada por las reiteraciones de la palabra "Pídeme".

Sirva a manera de esbozo estas ejemplificaciones como muestras de la vertiente conceptista en la poesía de González Prada. No es uno de los objetivos principales profundizar en este aspecto, pero sí presentar de manera panorámica cómo se configura esta influencia en su producción lírica.



2.2 El debate con la tradición versificadora

La *Ortometría* es un texto que busca inscribirse en el debate y discusión respecto del verso español. Es por ello que en el texto de González Prada se revisa y discute las principales reflexiones hechas en el siglo XIX sobre el verso en lengua española. Consideramos necesario indagar a continuación las críticas que se realizan en la *Ortometría* frente a los planteamientos de Sinibaldo de Mas y Andrés Bello.

2.2.1 España: la métrica de Sinibaldo de Mas

Las reflexiones sobre la métrica de don Sinibaldo de Mas se condensan en su *Sistema musical de la lengua castellana*¹⁷. Este libro dividido en tres capítulos en los cuales trata su concepción de la cantidad, el tema de la acentuación y la metrificacón; en dicho orden. Este texto tiene entre sus planteamientos centrales la demostración de la existencia en lengua castellana de sílabas largas y breves al igual que en el latín. Llega incluso a señalar que en castellano existen sílabas "brevisimas", "breves", "largas" y "larguísimas". Esta clasificación le permite concluir la posibilidad de elaborar en castellano los pies clásicos, los hexámetros griegos y latinos.

Sinibaldo de Mas señala que el acento al no ser cantidad ni entonación consiste en "intensidad, apoyo, *ictus vocis*"¹⁸. Para ello se vale de la utilización de elementos musicales como el pentagrama. Escribe que:

¹⁷ Las referencias de este texto las hemos tomado de Juan Ángel León "El sistema musical de la lengua castellana de Sinibaldo de Mas", 9 de febrero de 2007, 12.00 h, <http://www.cnice.mec.es/tematicas/paginamusical/2004_04/2004_04_03.html pp. 4 de 4>

¹⁸ P. 1 de 4



Cada sílaba o golpe de voz causa en el aire cierto número de vibraciones. Representemos por dos ese número: cada acento o golpe de voz, no sólo dará las suyas dos correspondiente y otras tantas, sino que hará doblar con su violencia o empuje las otras anteriores¹⁹.

En la óptica de Manuel González Prada no debe confundirse el acento con la intensidad, pues no existe una relación directa entre el aumento o disminución de la intensidad y el acento. González Prada indica:

Cuando repetimos muchas veces seguidas un monosílabo, evitando que se agrupe en series de dos o tres, entonces podemos pronunciarle con mayor o menor intensidad, sin subir o bajar la voz. Hasta en el canto una voz intensa no significa una voz alta, ni una voz alta equivale a una intensa (5: 41)²⁰.

El escritor peruano le critica a Sinibaldo de Mas el considerar como superfluo el acento en la primera sílaba del verso, pues para González Prada posee una gran importancia al ser el que produce la sensación de vitalidad en el verso²¹.

Para Sinibaldo de Mas la "disonancia" es una acción no permitida en su juicio estético. Por el contrario, González Prada admite la disonancia porque le permite al verso cobrar variedad y flexibilidad en su percepción (5: 68).

2.2.2 Hispanoamérica: el caso de Andrés Bello

La figura de Andrés Bello representa una herencia cultural en Hispanoamérica sin precedentes. Es, cronológicamente, el primero en realizar un tratado y estudio sistemático de la métrica en lengua castellana. Sus

¹⁹ P. 2 de 4

²⁰ Un desarrollo extenso de este punto se encuentra en el tercer capítulo.

²¹ Esta idea será desarrollada en el análisis que se propone del poema "Los cuervos" en el quinto capítulo de este trabajo.



principales planteamientos fueron reconocidos y aceptados en España²². Manuel González Prada conoce el libro *Principios de ortología y métrica de la lengua castellana* (1955) de Andrés Bello, lo asume y a la vez discute este texto; pues discutir los planteamientos de Bello es el equivalente de hacerlo con la tradición métrica española. De manera breve presentaremos a continuación los planteamientos generales del sabio venezolano en este libro, especialmente de la sección dedicada a la metrificación castellana titulada “Arte métrica”, y los compararemos con algunos puntos claves de la *Ortometría*.

Bello inicia su exposición en “Arte métrica” señalando la definición del “metro” como aquél que se encuentra constituido por acentos, pausas y rimas. Además señala la presencia necesaria del “acento” y las “pausas”; respecto de la rima, afirma, su presencia no es determinante. Existe un reconocimiento implícito del carácter isosilábico de la lengua castellana.

Bello se encarga de precisar las definiciones de los términos: pausa, cesura, ritmos y acentos. Nos detenemos brevemente en estos dos últimos. Bello, en el párrafo tercero se refiere al ritmo como “la distribución regular de los acentos da a cada especie de verso cierto aire y marcha característica, que se llama ritmo” (1: 139). Y de forma mucho más precisa como:

La división del verso en particillas de una duración fija, señaladas por algún accidente perceptible al oído. En castellano (y según creo, en todas las lenguas de la Europa moderna), este accidente es el acento. Los acentos que hacen este oficio en el verso, se llaman *rítmicos* (1: 140).

²² En la actualidad Isabel Paraiso en su libro *La métrica española en su contexto románico* (2000), considera la figura de Andrés Bello como el fundador de la métrica moderna.



El papel que Bello le otorga al acento le permite establecer una analogía con relación a las sílabas largas y breves en las lenguas griega y latina que da como resultado el empleo de los pies clásicos troqueo, yambo, dáctilo, anfibraco y anapesto. El autor venezolano es consciente que tales denominaciones no tienen el mismo significado en el sistema métrico castellano. Bello, asimismo, propone una clasificación de los acentos que trabajan en el verso:

- a) acentos rítmicos
- b) acentos accidentales o antirrítmicos

Indicando respecto del primero su carácter necesario debido a que su ausencia convierte al verso en una frase u oración cualquiera (1: 146). Observemos en seguida la siguiente cita:

Los acentos que forman el ritmo son aquellos que, por esta causa, he llamado rítmicos. Y desde luego es evidente que no satisfarán a las condiciones del ritmo las sílabas inacentuadas que se coloquen en *parajes del verso* [el subrayado es nuestro] donde es *necesario* el acento. Carecen, por tanto, de ritmo, y no son versos legítimos estos endecasílabos de Boscán:

Dando nuevas de *mi* desasosiego.

El alto cielo *que en* sus movimientos

En el primero, debe estar acentuada la sexta sílaba en *que en*, o que lo tenga (además de la cuarta *cie*) la octava *mo*; y ninguna de las dos la tiene (1: 146).

Aquí, Bello hace perceptible su formación neoclásica: exige de manera implícita que se respete la regla de formación del endecasílabo y para ello señala el error de acentuación en el primer verso respecto de la sexta sílaba, igualmente en lo que se refiere al segundo verso. Bello se fija en el molde del endecasílabo y pide que se respete la norma mostrando así una actitud “preceptiva” que proviene de su formación neoclásica. González Prada, a



diferencia de Andrés Bello, responde a una formación reflexiva positivista: en *Ortometría* se da cabida a la libertad de creación y experimentación de toda clase de ritmos (ejemplo de ello sería la gama alternativas rítmicas que González Prada ofrece y ensaya en la segunda parte de la *Ortometría*) que posibilitarían nuevas formas de construir versos, se presenta en este libro una actitud no preceptiva.

Un punto de discusión implícita de la *Ortometría* contra *Principios de ortología y métrica de la lengua castellana* es en lo referente al empleo de los versos sáficos adónicos. En primer lugar, Bello realiza una diferenciación entre el sáfico y el adónico; señalando que ambos cobran una particularidad propia. Sobre el sáfico, Bello afirma la importancia de la rigurosidad de la acentuación en las sílabas cuarta, octava y décima; además de requisitos indispensables y variables que pasamos a citar:

1. un acento sobre la primera sílaba;
2. que las sílabas segunda y tercera sean breves;
3. que sean también breves la sexta, séptima y novena sílabas;
4. que el primer hemistiquio termine en dicción grave;
5. que no haya (*sic.*) sinalefa en la cesura

Los requisitos 3. y 4. son de necesidad absoluta, todos los otros pueden dispensarse al poeta, pero es menester que use sobriamente de esta licencia, y sobre todo de la que consiste en juntar por medio de la sinalefa los dos hemistiquios (1: 183).

El tercer requisito considera como indispensable el tener por breves tales sílabas en el verso sáfico y las sílabas segunda y tercera en el adónico, lo que muestra la importancia que Bello le da a la cantidad para la formación de estos versos, asimismo se reitera su apego a los moldes clásicos y su actitud preceptiva. Sobre el verso adónico, el escritor venezolano lo reduce al llamarlo



“sáfico trunco”, lo sujeta también a la acentuación de las sílabas primera y cuarta; y a la consideración de sílabas breves a la segunda y tercera (1: 185).

Para Manuel González Prada, los sáficos adónicos practicados en castellano no tienen nada que ver con una versificación cuantitativa. Por el contrario, estos sáficos adónicos responden a la estructura del verso endecasílabo y a sus respectivos tiempos marcados en la cuarta, octava y décima sílabas. Señalando que “suenan agradablemente por la disposición simétrica de las estancias y la distribución rítmica de los acentos” (5: 30). Y no, como en el caso de Bello, por requisitos que se tienen que ejecutar donde juega un papel determinante la consideración de algunas sílabas como breves en cantidad. Respecto del cuarto requisito propuesto por Bello, González Prada afirma que: “El hemistiquio grave después de la 5ª o división del verso en un pentasílabo y un hexasílabo (sin hiato ni sinalefa entre las dos fracciones) no sirve de norma inquebrantable en el sáfico latino” (5: 34). Ni tampoco tiene que serlo en la versificación castellana, parece decirnos González Prada. Para reforzar su posición cita versos de los poetas latinos Catulo y Horacio. Asimismo, se desprende una actitud en la cual sobresa la libertad del poeta de crear e innovar en el juego de los ritmos, que son, para González Prada, los que verdaderamente construyen no sólo los sáficos adónicos sino todos los versos en lengua castellana. Discutir sobre los sáficos adónicos es entablar un diálogo con la tradición métrica grecolatina y con la importancia que parece otorgarle Bello a la cantidad al considerar como requisitos la funcionalidad de algunas sílabas como breves y largas. Para González Prada, significa reconocer el legado grecolatino, pero para diferenciarlo del sistema métrico castellano y mostrar así la autonomía de dicho sistema.



CAPÍTULO TERCERO

LA REFLEXIÓN TEÓRICA EN *ORTOMETRÍA*. UNA PRIMERA APROXIMACIÓN.

El balance presentado en el primer capítulo ofreció un panorama histórico básico acerca de los principales comentarios de la crítica acerca de la poesía de González Prada permitiendo trazar periodos sobre dicha crítica. En el segundo se exploró las influencias que coexistieron en sus poemas y los textos con los cuales la *Ortometría* debate sobre las características del verso en lengua española. En este capítulo nos dedicaremos a estudiar los principales temas tratados en nuestro texto de estudio, para ello empezamos a revisar las "Notas" de *Minúsculas* y *Exóticas*. Inmediatamente ingresamos al análisis de la *Ortometría*.



3.1 Las “Notas” a *Minúsculas* y *Exóticas*

Las “Notas” que acompaña González Prada a modo de apéndice a sus dos primeros poemarios publicados constituyen una síntesis de la reflexión iniciada en su *Ortometría*. No se puede pasar por alto tales anotaciones que cobran un mayor desarrollo en el libro objeto de estudio. Ya en las “Notas” de *Minúsculas* se observa una jerarquización respecto de la importancia de la forma estrófica francesa denominada rondel en el contexto europeo. Ubicado el rondel por debajo del endecasílabo, la octava real y el terceto; parece desprenderse que tal posición otorgada por Manuel González Prada responde principalmente a la casi inexistente utilización o cultivo de dicha forma estrófica en el concierto estrófico europeo e hispanoamericano. Como lo presenta Manuel González Prada en las páginas de su *Ortometría*, el rondel no ha gozado de una amplia acogida incluso en tierras francesas y el inventario de sus cultivadores puede realizarse con poca dificultad: Froissart, Charles d’Orleáns, Marot, Voiture, Theodore de Banville, Catule Mendês y Maurice Rollinat (5: 223-224).

Sin embargo, el objetivo cardinal de González Prada respecto del rondel consiste en mostrar que su importancia radica en la capacidad expresiva que posee al constituirse en el molde de “sentimientos finos y delicados” (5: 233). Esta caracterización de González Prada no debe limitarse a una concepción estrictamente formal. El escritor peruano arroja indicios para sustentar una óptica cognitiva que desarrollamos en seguida. González Prada observa en la estructura del rondel una analogía con los mecanismos cognitivos del pensamiento. Señala que en la repetición de la glosa del rondel nos



encontramos ante la muestra objetivable de la reiteración de ideas, sentimientos propios del pensamiento humano (5: 233). Esta perspectiva que ofrece el escritor peruano no se limita únicamente a esta forma estrófica. En las páginas de la *Ortometría* –que pasaremos a revisar más adelante– se manifiesta en la búsqueda que realiza por demostrar la percepción del ritmo versal fundado en el acento de intensidad en sus receptores.

La aclimatación que realiza González Prada del rondel en castellano sufre variaciones en apariencia de naturaleza estrictamente formal²³. Sin embargo, existe un conocimiento amplio de las diferencias entre los sistemas prosódicos francés y castellano que le permiten realizar tales variaciones y que es claramente visible en las líneas de la *Ortometría*. En las “Notas” de *Minúsculas* procede a señalar en qué consisten tales modificaciones. Es en las “Notas” de *Exóticas* donde se pueden encontrar sus principales reflexiones sobre la naturaleza de la lengua española y su sistema de versificación. Estas “Notas” constituyen un microtratado o una introducción a su concepción rítmica del verso castellano. Pasamos a analizar brevemente su contenido textual. González Prada es tajante al señalar la diferencia entre la lengua española y la latina; afirmando que la naturaleza de nuestra lengua no tiene por qué ser vista, estudiada y tratada como a las sílabas largas y breves del latín²⁴. El escritor peruano reconoce de manera implícita que nos encontramos ante dos sistemas de lengua con sus propias reglas y que cada una goza de autonomía lo que impide tratar a una de ellas en función de la otra. Es en esta línea que

²³ Estas variaciones a las que nos referimos son: “que el número de sílabas no se limite a dos; que el refrán o bordoncillo conste de siete o cinco sílabas y aconsonante con los versos” (5: 224).

²⁴ Un estudio actual respecto de este tema se puede encontrar en las primeras páginas de Isabel Paráiso. *La métrica española y en su contexto románico* (2000, 20 y ss.).

González Prada considera un error emplear la terminología clásica para el estudio del verso español; pues señala que llamar “dácilo al trisílabo esdrújulo, anapesto a un trisílabo agudo, coreo a un disílabo y yambo a un disílabo agudo, damos el mismo nombre a cosas muy diferentes, aventurándonos a incurrir en muchas equivocaciones” (5: 348).

Por ello opta reemplazar los “pies” de la terminología clásica por los “elementos rítmicos” los cuales define como aquellos que poseen una sílaba tónica precedida o seguida por sílabas átonas. Asimismo, “si la tónica precede, tenemos elemento rítmico descendente; si lo contrario, el elemento rítmico ascendente” (5: 348).

González Prada es consciente que la cantidad silábica no es totalmente ajena a la lengua castellana, pues de ser así no tendría razón de ser la denominada “ley de acentos finales” donde se hacen equivalentes las palabras agudas y esdrújulas con las palabras llanas. Sin embargo, dicha ley y la aceptación parcial de la cantidad silábica en nuestra lengua no le son suficientes o determinantes como para fundamentar la concepción métrica en español. Nuestro autor encuentra la base y fundamento en el acento léxico pues es el que marca los tiempos en el verso español. Esta idea y todas sus implicaciones son desarrolladas en extenso en la *Ortometría*. En las “Notas” de *Exóticas* se limita a postular que en lengua española no existe métrica sino rítmica²⁵.

En estas “Notas” de *Exóticas* González Prada concentra lo que desarrollará en *Ortometría* de manera amplia, nos referimos a su concepción de ritmo perfecto, proporcional, mixto y con disonancia. Las precisas

²⁵ La diferencia que encuentra González Prada entre ambas categorías pasaremos a referirlas y analizarlas cuando realicemos el análisis correspondiente de la *Ortometría*.

ejemplificaciones que ofrece en las “Notas” de *Exóticas* sirven como una primera entrada a la densidad, experimentación y fragmentarismo que existen en las páginas de la *Ortometría*.

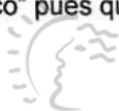
3.2 Definiciones previas en la *Ortometría*

Antes de realizar un primer abordaje del libro *Ortometría* se convierte en suma necesidad realizar una breve exposición de los conceptos y/o definiciones terminológicos que se encuentran desperdigados en las páginas de nuestro texto de estudio. Esto nos posibilitará referirnos, en las páginas que siguen, a dichos términos sin incurrir en su repetitiva definición²⁶.

Ritmo es para González Prada “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. Así tenemos a los:

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 por la presencia del tiempo

²⁶ No definimos el término “elemento rítmico” pues quedó definido líneas arriba.



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 conformado como mínimo por seis sílabas para que en función de ellas se suprima un determinado elemento rítmico del verso. 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. González Prada 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/oooó/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 en la reflexión de González Prada 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 usa en pocas ocasiones; es por ello que en una nota al pie de página, Alfredo González Prada define ambos términos –y en él nos apoyaremos 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 a 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. Manuel González Prada 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 González Prada 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).

3.3 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 González Prada 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 entre 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 nuestra parte, de la palabra "cuasi". Lo que busca González Prada no es disminuir la importancia de las sílabas largas y breves en el latín, sino mostrar su funcionalidad relativa en el sistema prosódico latino. Esta "relatividad de la cantidad" en el latín le permite contrastarla con el "acento" y sobre éste afirma que su presencia en las sílabas de las lenguas neolatinas y específicamente en el español es connatural a ellas.

González Prada asume la tarea de rastrear la presencia del acento incluso en el mundo grecolatino, cuyas pruebas las encuentra en el [h]exámetro y pentámetro. El cumplimiento de tal tarea posibilita fundamentar las diferencias organizacionales 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.



3.3.1 Entre lo oficial y lo no oficial: tensión entre sistemas

González Prada empieza a trabajar su texto 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. González Prada coloca mucho énfasis 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. González Prada 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 lengua).

Pero González Prada 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)²⁷.

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 popular. González Prada 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).

²⁷ Una cita muy similar la podemos encontrar en su artículo "El verso de nueve sílabas" (5: 167-168).



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 González Prada logra intuir la complejidad del fenómeno del verso en general: su naturaleza objetivo-subjetiva²⁸.

3.4 Bases para fundar una Rítmica

Líneas arriba se ha señalado que para González Prada la métrica es propia para 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 nuestro autor 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

²⁸ 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).



planteamientos empleados por González Prada para la consecución de sus propósitos.

3.4.1 El problema de la cantidad

Los intentos que buscaban aplicar a las lenguas modernas el sistema de versificación latina presentaban en dicha aplicación un conjunto de problemas que incluso llegaban a deformar el análisis y el estudio de los versos nacionales²⁹. 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 de métrica en función de sílabas largas y breves. España tampoco fue ajena a tal situación y tiene en la persona de Sinibaldo de Mas³⁰, al difusor de una teoría cuantitativa para el verso castellano.

Para González Prada 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, González Prada 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, recalamos, función fonológica. Asimismo, saca a relucir la influencia de Sinibaldo de Mas al considerar que en español también existen sílabas

²⁹ Para una información completa acerca de una versificación cuantitativa véase Oldrich Belic (2000, 272- 285).

³⁰ Véase en el capítulo anterior 2.2.1.



brevísimas, breves, largas y más largas. González Prada 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 tentado 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).

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 otra cosa que el acento que 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 como lo fue nuestro autor. Es por ello que al ensayar los posibles valores cuantitativos en la sílaba “trans” no duda en señalar la indeterminación de tal experimento:

$$\text{Trans} = 1 + x + x' + x'' + x''' \quad (5: 26-27).$$

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)

3.4.2 Acento léxico: constructor del verso español

Frente a la indeterminación de la cantidad silábica, González Prada 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' (*sic.*) armonía 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).

Podemos observar, 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”). Podemos apreciar 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*. González Prada 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 pasaremos analizar 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).



González Prada se ha referido en varias oportunidades a la “música” para ejemplificar sus reflexiones³¹. 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 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.

3.5 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.

³¹ 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.



González Prada 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 produce 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 *tms*, 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 a 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 el movimiento del ritmo. La lectura que hace González Prada donde 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, Manuel González Prada considera que no es suficiente tener sílabas y acentos para crear ritmo, también se hace necesario la “distribución” de éstos: una sílaba 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
 - b) óo/óo/óo/óo/óo/óo/óo/óo
 - c) ooó/ooó/ooó/ooó/ooó/ooó
 - d) óoo/óoo/óoo/óoo/óoo/óoo
 - e) oooo/oooo/oooo/oooo/oooo
 - 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.

González Prada revela aquí 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 al 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 añadirsele 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 González Prada 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**³².

El escritor peruano encuentra en la experimentación de los ritmos “proporcionales”, “mixtos” y “con disonancia” la flexibilidad que todo verso posee; liberándolo, de este modo, de la rigidez y del peligro de asumir el ritmo del verso como un movimiento puramente mecánico.

³² 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*. Empresa que llevaremos a cabo cuando se acceda al manuscrito.





CAPÍTULO CUARTO

LA ORTOMETRÍA Y EL “PROGRAMA INTERNACIONALIZADOR MODERNIZANTE”

En el capítulo anterior hemos estudiado los principales temas que plantea la *Ortometría*. Con la información proporcionada por los capítulos precedentes es el momento de comprender el papel de la *Ortometría* en un contexto mayor y la función que cumple dentro del “programa internacionalizador modernizante” propuesto por Antonio Cornejo Polar.

4.1 La *Ortometría* en el “programa internacionalizador modernizante”

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 decimonónico no solamente buscaban cobrar forma en el establecimiento de un aparato político y jurídico, sino que, además, 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 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 tributaria de su homóloga española. Desde esta perspectiva la producción de conocimiento tenía una dirección de mera reproducción. José de la Riva Agüero (1905) en los primeros años del siglo XX rotulaba a nuestra literatura como una provincia de la española (14). 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, 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 social³³, sino que, como es conocido, también se extendió a la producción de conocimientos, particularmente en la literatura³⁴. Con González Prada se inicia la poesía peruana moderna. 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 procederemos 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 de nuestro autor.

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 carecemos de un gran prosador (...). El Perú no cuenta hoy con un

³³ Respecto de la modernización parcial o dubitativa de Manuel González Prada, véase Marcel Velázquez (2005, 249 y ss.).

³⁴ 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.



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 tiene la necesidad de 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 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)³⁵. 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

³⁵ 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*. Sostenemos 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 funcionalidad³⁶, 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.

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 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

³⁶ 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).



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 lengua³⁷.

Pues 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 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

³⁷ 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.



tradición que se intenta construir. Así como también, el establecimiento de la diferencia respecto de la literatura española.

4.2 El rondel y el triolet en la poesía de González Prada

La temática abordada en los rondeles y trioletes si bien es variada y diferente entre sí –la soledad, la naturaleza, esperanza, etc., en los rondeles; y el tema amorosos en los trioletes–, es posible observar la presencia de poemas cuya temática común enlaza a dichas formas estróficas. Por ejemplo, temas como la “fe en el porvenir” y la “luz de la razón” se amoldan y se enuncian en ellos³⁸. González Prada no intenta reducir a un tema determinado la potencialidad expresiva del rondel y triolet. En todo caso, nuestro autor intenta mostrar que ambas formas estróficas poseen la capacidad de expresar tanto los temas tradicionales como la exigencia del desarrollo y ensayo de nuevos temas.

4.2.1 Rondel: precisiones y revisión de aspectos formales

Siguiendo las ideas de Isabel Paraíso (2000), el rondel madura como forma estrófica a partir del antiguo “rondet de carole” (tipo lírico-coreográfico que acompañaba a la danza, etimológicamente significa “canción cíclica con recurrencias regulares encadenada” (317). El rondel cobra forma definitiva en los siglos XIV y XV. El éxito que alcanza se da con las figuras de Christine de Pisan y Charles d’ Orleáns (317). El rondel es una composición estrófica cuya

³⁸ Cfr. Los rondeles “Oh porvenir...” (5: 185) y el triolet “Hacia la luz, oh pensamientos” (5: 215).

característica principal radica en la repetición, a manera de glosa o bordoncillo, total o parcial del primer verso. Se ha mencionada anteriormente que el rondel tiene variantes como el triolet, el rondel propiamente dicho, el rondel doble o "rondeau" y el rondel redoble. Nuestro autor conoce estas cuatro variantes del rondel, pero solo lleva a la práctica las tres primeras. Es pertinente a continuación explicar de manera descriptiva dichas variantes del rondel, así como también sus respectivas modificaciones realizadas por nuestro autor. Dejaremos para un siguiente apartado las cuestiones del triolet.

El rondel simple o rondel propiamente dicho es una forma estrófica conformada por dos redondillas y una quintilla. Se estructura con un total de trece versos donde el verso primero se repite en el séptimo y en el último, asimismo, el verso segundo se repite en el octavo. La rima es consonántica y obedece al siguiente esquema: ABBA-ABAB-ABBAA. González Prada sigue el modelo de rondel practicado por Charles d'Orleáns, descrito líneas arriba, sin realizar variaciones³⁹. Presentamos un rondel empleado por nuestro autor en versos endecasílabos⁴⁰:

Rondel

Tiene la Luna caprichos de niña,
Y es la voluble coqueta del cielo,
Que ora se viste de cándido velo,
Ora se envuelve con negra basquiña.

Cuando no besa a la ardiente campiña,
Corre a mirarse en el lago de hielo:
Tiene la Luna caprichos de niña,
Y es la voluble coqueta del cielo.

Si provocante los ojos nos guiña,

³⁹ El rondel simple explicado en la *Ortometría* y los poemas que sirven de ejemplo le pertenecen a Charles d'Orleáns (5: 106-108).

⁴⁰ Sin embargo, también empleó versos eneasílabos para este tipo de rondel.

Pronto nos huye con rabia y recelo;
 Quiere hoy al joven, mañana al abuelo;
 Y aunque de nieve sus t mporas ci a,
 Tiene la Luna caprichos de niña (5: 198).

El rondel doble o "rondeau" está constituido por un total de quince versos repartidos en tres estrofas de número de versos desiguales. Pues la primera estrofa es un quinteto, la segunda y tercera un cuarteto y sextina de pies quebrados respectivamente. Parte del verso primero del quinteto es el pie quebrado. La rima del poema solo son dos. González Prada considera que el rondel doble "es el rondel por excelencia el que ha eclipsado a los demás, (...)" (5:108). Esta consideración no limita a nuestro autor en su objetivo de realizar modificaciones a este tipo de rondel. Es así que dinamiza el timbre de este rondel al aumentar a seis el número de rimas, así como también el permitir que la glosa rime con algunos versos. El metro utilizado es el endecasílabo con excepción de la glosa que varía entre un pentasílabo y un heptasílabo. A continuación se presenta un inventario general de las siete modificaciones ensayadas por González Prada para el rondel doble en materia de la rima. Asimismo, se indica el número de rondeles que responden a cada modificación:

1. abbab-cdcd-eefdfd = tres poemas
2. abbab-cdcd-eedffd = tres poemas
3. abaab-cdcd-eefdfd = cinco poemas
4. abaab-cdcd-eedffd = un poema
5. abaab-cddc-eefcfc = un poema
6. ababa- cdcd-eedffd = un poema



7. ababa- cdcd-eefdfd = un poema ⁴¹

A manera de ejemplificación se reproduce un rondel doble que obedece a la modificación dos:

Rondel

¿Adónde vamos? Tristes navegantes
Dejamos ¡ay! El puerto de la cuna,
Y persiguiendo amores y fortuna,
Erramos por las olas inconstantes,
En noche sin estrellas y sin Luna.

Huir la infancia venturosa vemos
A la ferviente juventud llegamos,
Y a la caduca ancianidad corremos...
¿Adónde vamos?

¿Por qué gemimos, con el rumbo incierto,
Sin arribar al anhelado puerto?
¿Por qué sin tregua ni quietud luchamos?
¿Qué vemos al final de la jornada?
¿La eterna vida o la infecunda nada?
¿Adónde vamos? (5: 187).

El rondel redoble no recibe desarrollo en la *Ortometría*. Solamente en este texto se ofrece un ejemplo de este tipo de rondel en francés cuya autoría le corresponde a Mademoiselle Deshoulières. El rondel redoble está formado por seis estrofas divididas en cinco cuartetos y un quinteto de pie quebrado final. Su particularidad consiste en que los versos del primer cuarteto sirven de glosa a los cuatro siguientes en secuencia correlativa. El pie quebrado del quinteto está constituido por las palabras iniciales del primer verso (5: 119). En

⁴¹ Se señala a continuación las páginas del quinto volumen donde se encuentran cada variante: (1.) 189, 193, 223. (2.) 187, 190, 202. (3.) 188, 210, 213, 217, 218. (4.) 185. (5.) 191. (6.) 200. (7.) 214.



la poesía de González Prada no existen textos que demuestren la práctica del rondel redoble.

4.2.2 Triolet: precisiones y revisiones formales

Es la variante estrófica más antigua del rondel cuyas primeras referencias se hallan en el siglo XIII. Escrita en metros “«octosyllabes» (según el computo francés: 9 sílabas para nosotros) o bien «heptasyllabes» (nuestros octosílabos)” (Paraíso 315), con un total de ocho versos. Tiene como característica definitoria la repetición del verso primero en las posiciones del cuarto y séptimo. Asimismo, se repite el verso segundo en el verso octavo. La disposición de la rima obedece al siguiente esquema: abaaabab. González Prada utiliza esta forma primitiva sin realizar variaciones, pero con distintos metros (8, 9, 11 y 12 sílabas métricas).

Se emprende en seguida una revisión global de las constantes y tendencias métricas en los trece trioletes publicados en *Minúsculas*. Esta revisión permitirá saber la estructura métrica básica de los versos del triolet practicado por nuestro autor.

Cuadro N° 1
Cantidad porcentual por cada sílaba métrica de los trece trioletes*

Sílabas del verso	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Número de acentos	32	49	9	67	9	30	24	41	1	47	8	0
% de acentos	10	15	2.8	21	2.8	9.4	7.5	12	0.3	14	2.5	0

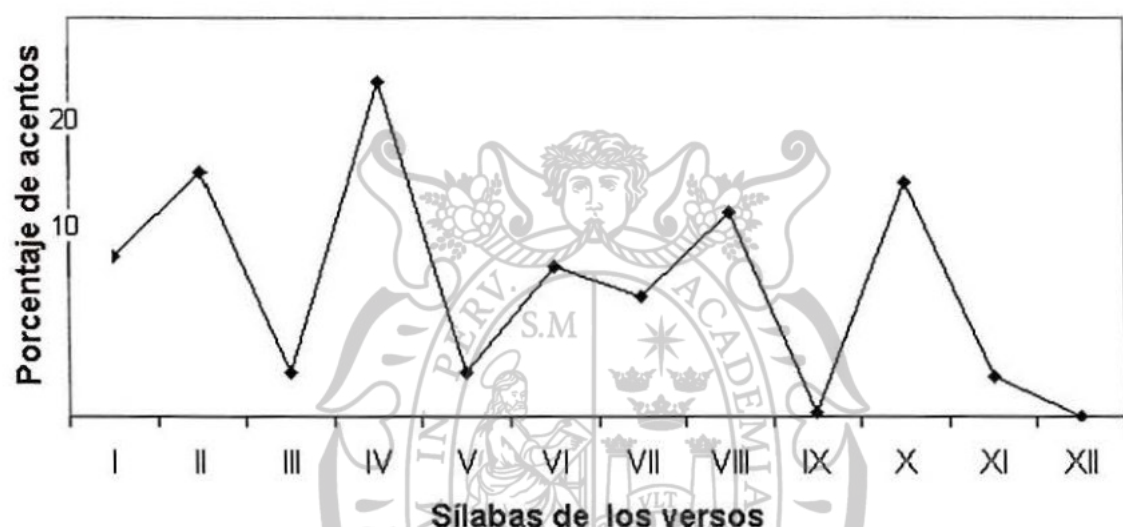
* Se ha procedido a contabilizar todos los tiempos marcados de los 104 versos existentes en el conjunto de triolet. El resultado arroja un total de 318 tiempos marcados. Asimismo se ha contabilizado todos los tiempos marcados que se hallan en cada sílaba. A partir de este dato se extrae la cantidad porcentual.



La siguiente gráfica ilustra la curva métrica de los versos:

Gráfica N° 1
Curva métrica de la estructura general del movimiento rítmico de los trece trioletes*

Gráfica N° 1: Curva Métrica



* El eje vertical presenta la cantidad porcentual en función del eje horizontal en el cual se presentan las sílabas del verso. La unión de los puntos respectivos ilustra la curva métrica general del movimiento del ritmo de los trioletes.

A partir del cuadro N° 1 y de la gráfica N° 1 se desprende que la constante métrica radica en la frecuencia mayor de los tiempos marcados en las sílabas pares. A lo largo de la curva métrica en la gráfica N.1 se aprecia cómo las sílabas pares determinan los picos de la curva. En lo que se refiere a las sílabas impares, el pico máximo alcanzado es de un 10% correspondiente a la primera sílaba. Es decir, las sílabas impares determinan la tendencia métrica. En la estructuración de los versos del triolet, practicado por nuestro autor, la constante métrica –ubicada en los picos pares– constituye el impulso



métrico, mientras que la tendencia se encarga de actualizar y dinamizar el impulso métrico produciendo diversos “momentos de expectativa frustrada”. La relación que se establece entre la constante y la tendencia métricas es de naturaleza tensional. Por ejemplo, en el triolet “Aborrecemos esta vida...” (5: 211), predominan los tiempos marcados en sílabas pares siendo, para este poema, las constantes en sílabas cuarta y octava. En este triolet, asimismo, encontramos que los grupos de intensidad que tienen como cima prosódica a sílabas pares concentran en la dimensión semántica el universo de los estados de ánimo que afectan al locutor del poema:

x x x x x (aborrecemos)
 x x x x x x ... (mas no quisiéramos)
 x x x x x x x x x (por alevosa y fementida)
 x x x x x (aborrecemos)

El aborrecer, el no querer, el rechazar, el engaño, la traición, la falsedad son presencias que afectan negativamente al locutor del poema y forman parte del universo interior del mismo. En cambio si se observa el quinto verso, su primer grupo de intensidad tiene a su cima prosódica en sílaba impar. Si bien en la dimensión semántica continuamos en el universo de estados de ánimo que afecta al locutor, ya no obedece al mundo interior, sino al mundo externo, exactamente a los sentidos:

x x (ciegos)



Así, es posible observar que los defectos de los sentidos del sujeto corresponden a tiempos marcados en sílabas impares. Es decir, ser ciego (x x), sordo (x x), mudo (x x), se expresa rítmicamente en el golpe del tiempo marcado en sílaba impar.

Asimismo, el primer tiempo marcado de cada verso en este triolet generalmente se produce aún en la sílaba cuatro. Esta monotonía se fractura con la aparición del golpe del tiempo marcado en la sílaba uno del quinto verso. Este verso se inicia de manera súbita con lo que se dinamiza y tensiona el poema gracias al cambio que produce a nivel semántico.

Revisemos un segundo ejemplo. El triolet "Oh sauce, oh fiel amigo de los muertos,..." (5: 186), tiene como constante métrica a los tiempos marcados en las sílabas pares (cuatro y diez específicamente). La tendencia métrica se produce en sílabas impares que tiene como característica principal una única aparición en todo el poema, a saber: en las sílabas tres, cinco y nueve del verso quinto (con la excepción de la sílaba uno cuya aparición se produce tres veces en los versos segundo, sexto y octavo). En el poema se observa cómo los tiempos marcados en las sílabas pares se configuran en el impulso métrico o en la norma que diseña el movimiento versal del poema. La funcionalidad de la tendencia métrica (sílabas impares) consiste en cambiar de manera brusca el movimiento que diseña el impulso métrico. Asimismo, el cambio se produce a nivel significativo. Obsérvese la marcha del impulso métrico:

x x x x x x x x x x (Oh sauce, oh fiel amigo de los muertos,)

 x x x x x x x x x x (por ti jardines abandono y huertos,)
 x x x x x x x x x x (oh sauce, oh fiel amigo de los muertos.)
 x x x x x x x x x x (Si ayer huí de tumbas y desiertos,)



Se ha añadido al conjunto el verso que realiza el cambio brusco del impulso métrico o el “momento de expectativa frustrada”. Los versos que poseen los tiempos marcados en sílaba par remiten a una temporalidad ubicada en el presente. Es decir, la calma, la paz, el reposo se encuentran en el tiempo del ahora. Sin embargo, el último verso del conjunto rompe el tiempo del ahora y se traslada al pasado. Este verso provoca conflicto, tensión a nivel temporal. Es decir, el “Si ayer huí...” x x x, los golpes de los tiempos marcados en sílaba par e impar dominando semánticamente el pasado como el tiempo del caos, la decadencia y desesperación.

Hasta aquí es posible colegir que la estructura métrica básica de los versos del triolet practicado por González Prada está conformada por tiempos marcados en sílabas pares que tiene por función construir el impulso métrico del poema. Y, también, por tiempos marcados en sílabas impares que tienen por función dinamizar, actualizar y confrontar el impulso métrico del poema afectando su dimensión semántica.

4.3 El papel del grafismo en la *Ortometría*

El grafismo que presenta la *Ortometría* sigue las modificaciones asumidas por González Prada en su intento de acercar la escritura hacia la pronunciación oral. Es decir, hacer caso omiso a las diversas reglas de ortografía y gramática españolas. Las modificaciones más visibles en la *Ortometría* en lo que se refiere a las grafías y reglas son:

- el cambio de “y” por “i”



- el uso de “j” por “g”
- la fusión “de él” en “dél”

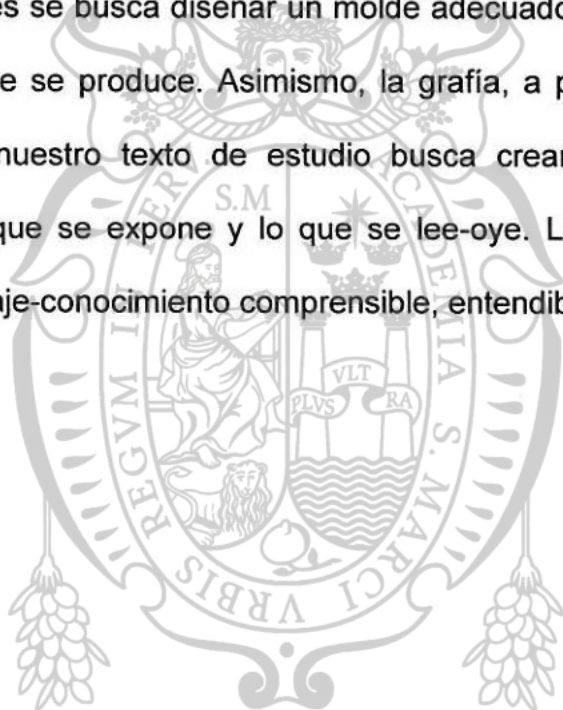
Los motivos que subyacen respecto de las modificaciones sobre el uso de las grafías y las omisiones de las reglas ortográficas responden a razones que desbordan la representación de la letra y que afectan el significado, sentido y la recepción misma del texto. Para González Prada el problema de base es la realización exacta de la comunicación. En todo caso, su preocupación consiste en que el mensaje que se va a transmitir sea lo más fiel posible, entendible y comprensible para el receptor. Para ello, parte desde la letra, es decir, busca acercar la escritura al cómo se oye de la pronunciación. Busca imprimir un sustrato oral a la letra con el objetivo de construir un código compartido entre emisor y receptor que no implique el aprendizaje previo de reglas y normas que marquen diferencias y jerarquía de saberes. El proceder de nuestro autor se materializa debido a que considera la existencia de la separación entre el modo de hablar del escritor y del hombre común. Si, para nuestro autor, el escritor debe transmitir conocimientos, enseñar⁴²; resulta disfuncional que asuma un habla que opaque, oscurezca la transmisión del saber. El escritor que recoge en sus textos palabras o frases que se enredan en sí mismas denotan superficialidad, ignorancia pues “los talentos que presumen de aristocráticos, los inaccesibles a las muchedumbres, disimulan lo vacío del fondo con lo tenebrosos de la forma” (González Prada 1976, 172). Para González Prada el verdadero escritor “debe amalgamar la inmaculada transparencia del lenguaje i la sustancia medular del pensamiento” (173).

⁴² Véase el capítulo segundo de nuestro trabajo.



Es posible desprender la estrecha relación entre la forma y el contenido del lenguaje. Pues si se afecta o perturba el nivel de la grafía del lenguaje, entonces, se altera el sentido del mismo. Se observa, también, que el empleo de las reglas y normas someten y estancan el mensaje. Se convierten en el ruido que altera toda la comunicación.

La grafía en la *Ortometría* no consiste en una rebeldía gratuita contra la Academia. Obedece, consideramos, también al “programa internacionalizador modernizante”. Pues se busca diseñar un molde adecuado sobre el cual verter el conocimiento que se produce. Asimismo, la grafía, a partir de lo señalado líneas arriba, en nuestro texto de estudio busca crear una atmósfera de cercanía entre lo que se expone y lo que se lee-oye. La *Ortometría* intenta transmitir un mensaje-conocimiento comprensible, entendible.





CAPÍTULO QUINTO

EL PAPEL DEL RITMO EN LA POESÍA DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA

El ritmo en la poesía de nuestro autor no se restringe a cumplir una función de "musicalidad" o movimiento armonioso en el verso. El ritmo en sus poemas cumple una funcionalidad estructurante en el espacio del verso, como se ha tratado de señalar en los capítulos anteriores, así como también existe una relación estrecha entre el ritmo y la dimensión semántica del poema. El ritmo permite en la poesía de González Prada conexiones semánticas con el contenido del texto. Consideramos que una lectura interpretativa que desconozca u omita el análisis del ritmo y su operatividad en sus versos descuida uno de los ejes más relevantes de su poesía.

Además, el ritmo en su poesía no se reduce al plano formal, por el contrario lo enriquece semánticamente para trascender e influir notablemente en el plano del contenido y participar así en la configuración del universo de



sentido del poema. Revisemos detenidamente tres poemas que permitirán ilustrar lo anteriormente señalado.

5.1 “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. Transcribimos 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 N° 2
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 N° 2.1
Distribución de los grupos rítmico semánticos y de las cimas prosódicas*

N° de Verso	Grupos Rítmico semánticos	Cimas prosódicas						
		Sílabas del tiempo marcado						
I	xx'x/xx'x				3			7
II	x'x/x'xxxx'x		2	3				7
III	x'x/x'x/x'x'x	1		3		5		7
IV	xxxx/xxxx				3			7
V	xxxx/xxxx				3			7
VI	x'x/xxxx/x'x	1				5		7
VII	xxxx/xxxx				3			7
VIII	x'x/x'xxxx'x		2	3				7

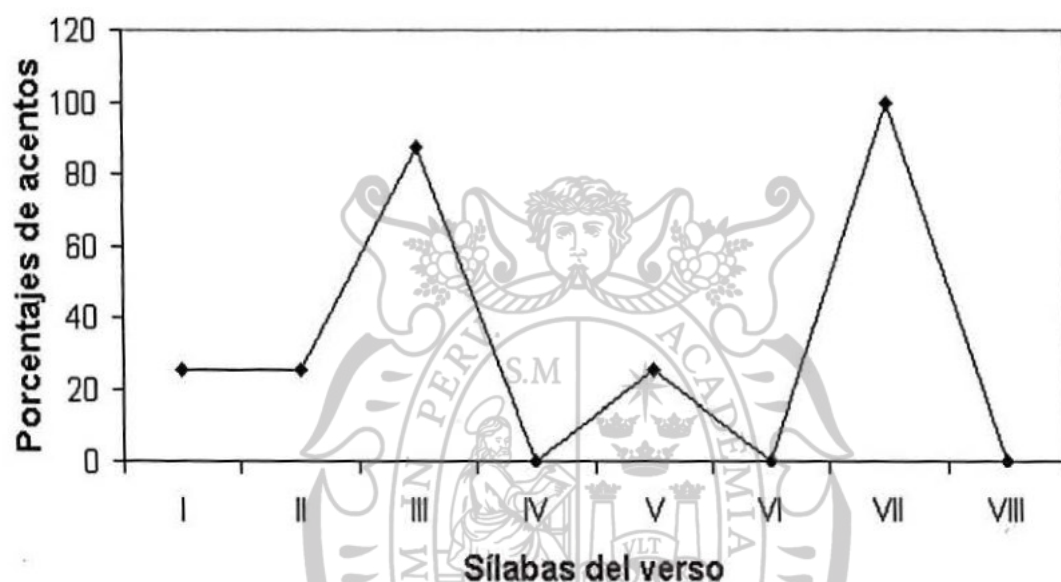
* Se presenta la repartición, distribución de los grupos rítmico semánticos de cada verso del poema. Asimismo, se acompaña con la disposición de los tiempos marcados que golpean en determinadas sílabas métricas.

Observemos la curva métrica del poema:



Gráfica N° 2
Curva métrica del movimiento rítmico del poema "Para verme con los muertos"*

Gráfica N° 2: Curva Métrica de "Para verme con los muertos"



* El eje vertical presenta la cantidad porcentual en función del eje horizontal en el cual se presentan las sílabas del verso. La unión de los puntos respectivos ilustra la curva métrica general del movimiento del ritmo para este poema. Los puntos determinan los picos más altos de las cimas prosódicas.

A partir de los cuadros N° 2, y N° 2.1 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 xxxx ("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, xx: 2,

xxx́x: 2, xx́x: 1. La gráfica Nº 2 muestra el movimiento de la curva métrica, dicho movimiento es relativamente uniforme. 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 marcados⁴³.

Con estos primeros datos de naturaleza abstracta, empecemos 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. La microestructura para el primer segmento se denomina "la presencia de la muerte en todos los lugares". Para el segundo segmento, su microestructura se titula "el dominio de la muerte sobre la interioridad humana".

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 xxx́/xxx́ 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:

x x x́ x /x x x́ x (para verme con los muertos)

⁴³ 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.



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

x x̄/ x̄/ x x x x̄ x (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 xxx̄x; 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” : xx̄/x̄ ; 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 “xxxx̄x : 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”:

 x x /x x /x / x x x (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 xx (búsc, 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 x (nó), xxx (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	xx́x/xxx́x	impulso métrico	Para verme con los muertos
II	xx́/x́/xxx́x	momentos	
III	x́x/x́x/x́/xxx́x	de 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, se realiza 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	xxx/xxx	¡Corazones hay tan yertos!
VI	x/xxx/x	¡Almas hay que hieden tanto!
VII	xxx/xxx	Para verme con los muertos
VIII	x/x/xxxx	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 personaje, el cual percibe, siente y ejecuta acciones que lo desplazan de un espacio a otro. Asimismo, este locutor personaje se convierte en el cuerpo capaz de afectarse tanto visual como olfativamente. Nuestro locutor personaje es identificable gracias al pronombre enclítico "verme" y los verbos en primera persona "voy" y "busco". Sin embargo, el locutor personaje no se dirige a otro destinatario que no sea él mismo. Nos encontramos, entonces, con un alocutario cero. La enunciación que dirige el locutor personaje se dirige a 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.

5.2 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) y 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 queremos rastrear un brevísimo balance de dicho poema señalamos, dentro de las fuentes a las que hemos podido tener acceso, a Estuardo Núñez (1932), en su tesis doctoral, como el primero en dedicarle algunas líneas a este poema; pero para confrontarlo con un poema de José María Eguren: “Los reyes rojos”. Hemos 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. Reproducimos, nuevamente, 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 N° 3
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 N° 3.1
Distribución de los grupos rítmico semánticos y de las cimas prosódicas*

N° de Verso	Grupos Rítmico-semánticos	Cimas prosódicas					
		Sílabas del tiempo marcado					
I	xxxí/xíx				4		6
II	xxíx/xíx			3			6
III	xxxí/xíx			3			6
IV	xxíxx/xíx			3			6
V	xxíx/xíx			3			6
VI	íxx/xí/xíx	1			4		6
VII	xxíx/xíx			3			6
VIII	xxxí/xíx			3			6
XIX	xxíx/xíx			3			6
X	xxxíx/xíx				4		6
XI	xxíx/xí(x)			3			6
XII	xxíxxx/xíx				4		6
XIII	xíxxx/xí(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.

Gráficamente obtenemos la siguiente curva métrica del poema:



Gráfica N° 3
Curva métrica del movimiento rítmico del poema "Los cuervos"*

Gráfica N° 3: Curva Métrica de "Los Cuervos"



* El eje vertical presenta la cantidad porcentual en función del eje horizontal en el cual se presentan las sílabas del verso. La unión de los puntos respectivos ilustra la curva métrica general del movimiento del ritmo para este poema. Los puntos determinan los picos más altos de las cimas prosódicas.

De los cuadros N° 3, N° 3.1 y de la gráfica N° 3 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. Esta percepción puede verse en los picos máximos de la curva métrica –gráfica N° 3. Dicha curva muestra el movimiento que producen las cimas prosódicas. El movimiento del ritmo no es



gráficamente ascendente descendente en intervalos consecutivos, sino que existen momentos de espera. Asimismo, nótese que desde el verso segundo al quinto, del séptimo al noveno y undécimo los grupos rítmico semánticos dominantes son: xxx /xxx. También apréciase 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: xxx /xx /xx.

Hasta aquí nos hemos 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 nos 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.

Dividimos el poema en dos segmentos. El criterio de la segmentación se basa en la diferencia de las microestructuras y de los momentos de expectativa frustrada. El primero está conformado por los seis primeros versos iniciales, su microestructura es "la aparición y lucha de los cuervos"; su momento de expectativa frustrada se encuentra en el sexto verso que responde a la estructura xxx /xx /xx. El segundo segmento, por los siete versos restantes. La microestructura es "la desaparición del corazón en el cuervo"; su momento de



expectativa frustrada lo encontramos en el último verso que responde a la estructura $x\acute{x} / xxx\acute{x}(x)$.

En el primer segmento podemos observar que predomina el grupo rítmico semántico de la forma $x\acute{x}x$ y que contiene a “de gualda”, “de cuervos”, “y graznan”, y “destilan”; todos ellos semánticamente reconocibles. Asimismo el otro grupo rítmico-semántico $xxx\acute{x}$ en “nubarrones”, “aparecen”, “y en el campo”. Ambos conforman el impulso métrico o la percepción que reconocemos como la que va a continuar en el verso siguiente. Éste es: $xxx\acute{x} / x\acute{x}x$. Sin embargo, este primer segmento se inicia con una estructura rítmica diferente, similar al impulso métrico.

$x\acute{x}x\acute{x} / x\acute{x}x$ (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 (sílabas 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 x / x x (Nubarrones de cuervos)
 x x x / x 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 //, (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 //, 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 éstos la consonante //. 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 sobre todo 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 /r/ (consonante oral, vibrante múltiple tensa) y la consonante /r/ (consonante oral vibrante simple o laxa).

Nubarrónes de cuérvos
Aparécen y gráznan

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: con fuerza, rapidez, imprevisible y violenta. Esta percepción de fuerza o violencia que trae consigo “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 en 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. Éstos 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 x / x x (Nubarrones de cuervos)
 x x x / x x (Aparecen y graznan)



x x í x x /í x (Hidrofóbicos luchan)
 x x í x /x í x (Y en el campo destilan)

Hemos 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:

— í x x /í x /í x (Cálida, roja lluvia)

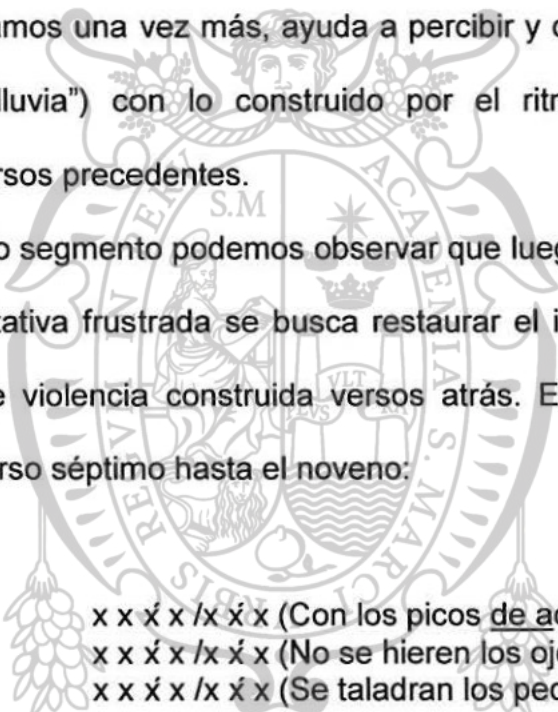
Este verso se abre con un tiempo marcado que pasa a reposar en dos sílabas y vuelve a golpear en las sílabas cuatro y seis; tiempos marcados, con excepción del que golpea en la sílaba seis, que difieren de los anteriores. Asimismo, y a diferencia de los otros versos, el ritmo es de naturaleza descendente. 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 x x /x x x (Con los picos de acero)
 x x x x /x x x (No se hieren los ojos)
 x x x x /x x 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 (“picos” y “hieren”, 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 “hieren”; 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 transcribimos en el conjunto siguiente:



Tiempos marcados en sílabas 4 y 6	x x x /x x (Por azuladas cumbres)
Impulso métrico	x x /x x (x) (Al desmayo del sol)
Tiempos marcados en sílabas 4 y 6	x x x /x 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 decimoprimer 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 decimoprimer 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 más profunda es perder la sensibilidad. Existen dos hechos que nos permiten 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 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 personaje que se dirige a un alocutario implícito. El locutor no personaje 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.



5.3 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*)⁴⁴. Sin embargo, esta idealización 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 x x / x x x	2 – 5
Se acercan los blancos.	x x x / x x x	2 – 5
Esposo querido	x x x / x x x	2 – 5
¡Salvemos, huyamos!	x x x / x x x	2 – 5
Es tarde, que llegan,	x x x / x x x	2 – 5
Te embisten airados,	x x x / x x x	2 – 5
Te cubren de injurias,	x x x / x x x	2 – 5
Te ligan las manos,	x x x / x x x	2 – 5
¿Adónde te arrastran	x x x / x x x	2 – 5

⁴⁴ 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.



A modo de esclavo?	x x x / x x x	2 - 5
¿Adónde te llevan	x x x / x x x	2 - 5
Cual res de un rebaño?	x x / x x x x	2 - 5
Te llevan, te arrastran,	x x x / x x x	2 - 5
A luchas de hermanos.	x x x / x x x	2 - 5
¡Maldita la guerra!	x x x / x x x	2 - 5
¡Malditos los Blancos!	x x x / x x x	2 - 5
¡Adiós, oh mi choza!	x x / x x x x	2 - 5
¡Adiós, oh mis campos!	x x / x x x x	2 - 5
¡Adiós! Que me alejo	x x / x x x x	2 - 5
Siguiendo al Amado.	x x x / x x x	2 - 5
¡Quién sabe si adioses	x x x / x x x	2 - 5
Eternos exhalo!	x x x / x x x	2 - 5
¡Quién sabe si nunca	x x x / x x x	2 - 5
Regrese a pisaros!	x x x / x x x	2 - 5
¡Ay, pobre del Indio,	x x x / x x x	2 - 5
Sin leyes ni amparo,	x x x / x x x	2 - 5
Muriendo en las garras	x x x / x x x	2 - 5
De inicuos tiranos!	x x x / x x x	2 - 5
Tú callas, oh Esposo,	x / x x / x x x	1 - 2 - 5
Tú marchas callando...	x / x x / x x x	1 - 2 - 5
¡Maldita la guerra!	x x x / x x x	2 - 5
¡Malditos los Blancos!	x x x / x x x	2 - 5
Por costas y punas,	x x x / x x x	2 - 5
Por montes y llanos,	x x x / x x x	2 - 5
Con sol o tinieblas,	x x / x x x x	2 - 5
Camino a tu lado.	x x x / x x x	2 - 5
¿Qué importan fatigas,	x x x / x x x	2 - 5
Si escucho tus pasos?	x x x / x x x	2 - 5
¡Valor, oh mi Esposo!	x x / x x x x	2 - 5
¡Valor y suframos!	x x / x x x x	2 - 5
Si débil flaqueas,	x x x / x x x	2 - 5
Descansa en mis brazos;	x x x / x x x	2 - 5
Mi sangre devora,	x x x / x x x	2 - 5
Si hay sed en tus labios.	x x / x x x x	2 - 5
Mas callas y callas,	x x x / x x x	2 - 5
Y marchas callando...	x x x / x x x	2 - 5
¡Maldita la guerra!	x x x / x x x	2 - 5
¡Malditos los Blancos!	x x x / x x x	2 - 5
Ya vibran clarines,	x x x / x x x	2 - 5
Galopan caballos,	x x x / x x x	2 - 5
Retumban cañones	x x x / x x x	2 - 5
Y bullen soldados,	x x x / x x x	2 - 5
Crujido de hierros	x x x / x x x	2 - 5
Asorda el espacio;	x x x / x x x	2 - 5
La sangre a torrentes	x x x / x x x	2 - 5



Inunda los campos.	x x x / x x x	2 - 5
Tú vas y peleas	x / x / x x x x	1 - 2 - 5
Intrépido y bravo,	x x x x / x x	2 - 5
Tú matas y mueres	x / x x / x x x	1 - 2 - 5
En lucha de hermanos.	x x x / x x x	2 - 5
Yo beso tu herida,	x / x x / x x x	1 - 2 - 5
Yo gimo gritando:	x / x x / x x x	1 - 2 - 5
¡Maldita la guerra!	x x x / x x x	2 - 5
¡Malditos los Blancos!	x x x / x x x	2 - 5

(5: 466-467)

El análisis estadístico arroja el siguiente cuadro:

Cuadro N° 4
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 N° 4.1
Estructura de los grupos rítmico semánticos y su frecuencia del poema "Canción de la india"*

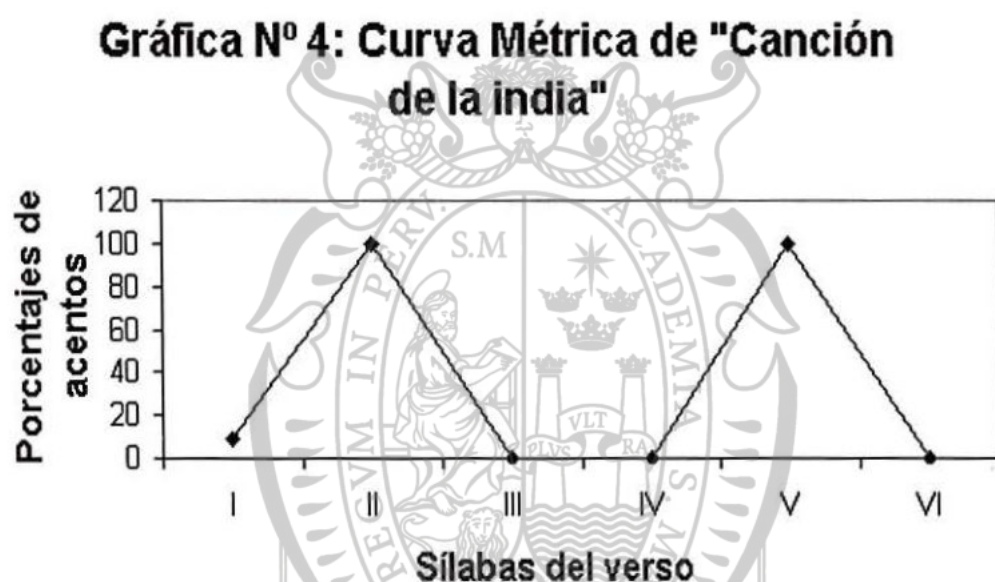
Grupo rítmico semántico	Frecuencia	Número de sílabas
x x x	103	309
x x x x	9	16
x x	8	36
x	7	7
x x	6	12
x x x x	1	4



* 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.

Gráficamente obtenemos la siguiente curva métrica del poema:

Gráfica N° 4
Curva métrica del movimiento rítmico del poema "Canción de la india"*



* El eje vertical presenta la cantidad porcentual en función del eje horizontal en el cual se presentan las sílabas del verso. La unión de los puntos respectivos ilustra la curva métrica general del movimiento del ritmo para este poema. Los puntos determinan los picos más altos de las cimas prosódicas.

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 canción⁴⁵, 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 hexasilaba 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.

Empezamos nuestro análisis indicando que el grupo rítmico semántico dominante se estructura del siguiente modo: xxx, 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 xxx 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 x \acute{x} /xxx \acute{x} , 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

⁴⁵ Para un estudio mayor de las características de la canción véase Tomás Navarro (1972, 148 y ss.).



que se arremete contra el esposo indio. La expectativa frustrada, en cambio, rescata la fragilidad, inocencia y lo inocuo del esposo indio 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” (x̄x) no se dirige a un sujeto, sino al universo de objetos que interaccionan y que le son propios a la india. “Oh mi choza” (xxx̄x), “oh mis campos” (xxx̄x); 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:

x̄ x̄ / x x̄ x̄ x̄ (¡Adiós, oh mis campos!)
 x̄ x̄ / x x̄ x̄ x̄ (¡Adiós! Que me alejo)
 x̄ x̄ x̄ / x̄ x̄ x̄ (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:

$\acute{x} / \acute{x} x / x \acute{x} x$ (tú callas, oh Esposo)
 $\acute{x} / \acute{x} x / x \acute{x} x$ (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:

$x \acute{x} x / x \acute{x} x$ (por costas y punas,)

 $x \acute{x} x / x \acute{x} x$ (por montes y llanos,)

 $x \acute{x} / x x \acute{x} x$ (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 x /x x /x x x	Mas callas y callas x x x /x x x
XIV	Tú marchas, callando x /x x /x x x	Y marchas callando x x x /x x 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 x 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 al 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 “xxx /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 personaje representado por la india en los pronombres personales “yo”, “me” y los verbos “exhalo”, “regrese”, “camino”, “escucho”, “beso”, “gimo”. Este locutor personaje se dirige a un alocutario representado que cobra forma en la imagen del esposo de la india. Esta relación conyugal permite al locutor personaje enunciar su dolor, sufrimiento y el, implícito, reclamo contra la mansedumbre del alocutario representado. Asimismo, el locutor personaje 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.





CONCLUSIONES

1.- Existe en la recepción de la comunidad académica una evolución constante respecto de la producción poética de González Prada. Pues inicialmente tenemos una crítica que concentra su foco de atención en la imagen y personalidad de González Prada para correlacionarlo con las álgidas denuncias expuestas en sus ensayos que tiene como resultado el escaso interés hacia su poesía. Para la crítica histórica biográfica, la poesía de nuestro autor es inconexa con el propósito global de su producción ensayística. Esta crítica considera que su riqueza cultural e intelectual se encuentra únicamente en sus ensayos. La única excepción la representa Antonio Cornejo Polar quien sugiere que el proyecto desespañolizante de González Prada alcanza mayores logros en su poesía, específicamente en el empleo de nuevas formas estróficas. Un segundo momento es la crítica panorámica de su poesía. Esta



crítica coincide con el alejamiento cronológico de la fascinación por la imagen y personalidad de nuestro autor. Se empieza a comentar de manera escueta o en forma de reseña sus poemarios publicados. Pese a sus limitaciones, la crítica panorámica diseña la agenda temática existente en la poesía, como por ejemplo la configuración del indígena, la estética parnasiana, el empleo de formas estróficas nuevas en lengua española que le vale el título de precursor o miembro del Modernismo entre otros. Esta agenda será confirmada o refutada gracias a los actuales estudios de la crítica que gracias a modernas metodologías de análisis va configurando el papel y la importancia de la producción poética de González Prada. Los estudios acerca de su poesía aún se encuentran en formación. Resulta necesario seguir revelando la riqueza de su poesía dentro de las coordenadas de la poesía peruana moderna.

2.- Los estudios acerca de la *Ortometría* son escasos, pero con sugerentes e importantes aportes, pues no solo buscan presentar una introducción al texto sino, también, revisar los principales temas que se articulan en el mismo.

3.- En la poesía de González Prada no existe el tránsito de una poética a otra. Por el contrario todas coexisten. En el conjunto de sus poemas podemos observar la convivencia de la poética parnasiana, simbolista, positivista, conceptista. La coexistencia de diversas poéticas se debe principalmente a la búsqueda de una poética propia. Su poesía se encuentra en un momento cultural peruano de crisis (finales del siglo XIX e inicios del XX), pues se intenta fundar una poesía peruana que adquiera el calificativo de moderna. González



Prada asume este intento y al no encontrar un camino inmediato aparece en su poesía la coexistencia de tales poéticas.

4.- En la *Ortometría* el estudio del ritmo no solamente permite el conocimiento y dominio de la naturaleza del verso en lengua española; sino, también, la formulación de conocimientos propios de posibilitan discutir las propuestas hechas por la tradición versificadora española, representada en la figura de Sinibaldo de Mas, e incluso hispanoamericana, en la figura de Andrés Bello. Asimismo, discutir con dicha tradición implica asumir un lugar de enunciación que dialogue con el conocimiento hegemónico proveniente de la metrópoli.

5.- En la *Ortometría* se condensa el estudio y exploración de la naturaleza del ritmo en lengua española con el análisis y estudio de formas estróficas poco usuales en lengua española. El objetivo medular de tales estudios consiste en el diseño de una poesía peruana nueva, diferente que quiebre los nexos con la tradición lírica hecha en España. El estudio de nuevas formas estróficas permite desespañolizar a nivel del código métrico a la poesía peruana. Por esta razón, la *Ortometría* se inscribe dentro del programa internacionalizador modernizante propuesto por Antonio Cornejo Polar. Pues los temas que González Prada aborda en la *Ortometría* permitirán configurar nuevos caminos para la poesía peruana y el diseño de una tradición literaria peruana autónoma.



6.- El ritmo en la poesía de González Prada no se configura como un recurso reducido al aspecto formal, armónico o movimiento mecánico; por el contrario, su presencia dinamiza y tensiona el texto lírico, permite que el receptor perciba la estrecha relación entre el ritmo y su significado en el espacio del poema. Surge, entonces, la necesidad de un abordaje interpretativo respecto de su poesía que no deje de lado el "ritmo", pues éste posee implicaciones en la dimensión semántica del poema.



BIBLIOGRAFÍA

Primaria

- GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Anarquía*. Lima: Editorial PTCM, 1948.
- *Baladas*. Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1935.
- *El tonel de Diógenes*. México: TEZONTLE, 1945.
- *Exóticas [y] Trozos de vida*. Lima: Editorial PTCM, 1948.
- *Grafitos*. París: Tipografía de Belienand et Fils, 1937.
- *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.]
- *Minúsculas [y] Adoración*. Lima: Editorial. PTCM, 1947.
- *Obras*. Lima: Petroperú Ediciones Copé, 1985 – 1989, 7 Vol.
- *Ortometría. Apuntes para una rítmica*. Lima: UNMSM, 1977.
- *Páginas libres y Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1976.
- *Prosa menuda*. Buenos Aires: Ediciones Imán-Sarmiento, 1941.

Secundaria

- ABRAMSON, Pierre-Luc. "Ciencia y científicismo en el pensamiento de Manuel González Prada", en en Isabelle Tauzin (comp.), *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*, Lima: IFEA, 2006, 47-56.
- ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.
- 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.
- BLANCO, Rufino. *Crítica de la obra de González Prada*. Lima: Fondo de Cultura Popular, 1966 (1915).
- CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.
- COSSÍO, Adolfin. "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.
- DELGADO, Wáshington. *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Editorial RIKCHAY, 1984.
- DIJK, A. Teun van. *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo Veintiuno, 1998.
- ECO, Humberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.
- EGUREN, José María. *Obra poética completa*. Lima: Editorial Milla Batres, 1974.
- ERLICH, Víctor. *El formalismo ruso. Historia y doctrina*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- 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 poesía de Manuel González Prada y la conciencia crítica del poeta moderno", en Camilo Fernández, *La soledad de la página en blanco*. Lima: Facultad de Letras-UNMSM, 2005, 13-21.
- "La poesía de Manuel González Prada: entre la *Ortometría* y *Minúsculas*", en Isabelle Tazuin (comp.), *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*, Lima: IFEA, 2006, 227-232.



- FERRARI, Américo. "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.
- FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- FUENTES, Simonini. *Métrica española*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1980.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Del Romanticismo al Modernismo*. París: Sociedad de ediciones literarias y artísticas, 1910.
- GATTI, Carlos. "Consideraciones sobre el ritmo en el poema 'Los labios', de Jorge Guillén", *Lexis*, 1(1981): 171-182.
- 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.
- 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.
- LAKOFF, George (y) Mark, Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1980.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. "El proceso de la literatura", en José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1991: 228-350.
- MARTINO, Pierre. *Parnaso y simbolismo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1948.
- 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 Tausin (comp.), *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*, Lima: IFEA, 2006, 157-198.
- MIGNOLO, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM, 1986.



- MIRO-QUESADA LAOS, Carlos. *Autopsia de los partidos políticos*. Lima: Ediciones Páginas Peruanas, 1961.
- 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).
- NÚÑEZ, Estuardo. *La poesía de Eguren*. Tesis para optar el grado de Doctor en la UNMSM, 1932.
- PARAÍSO, Isabel. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985.
- *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros, 2000.
- PODESTÁ, Bruno. *El pensamiento político de Manuel González Prada*. Lima: INC, 1975.
- POZUELO, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- RIVA AGÜERO, José de la. *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Tesis para el Bachillerato de Letras UNMSM. Lima: E. ROSAY, 1905.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *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. "Manuel González Prada y Paul Verlaine", en Isabelle Tazuin (comp.), *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*, Lima: IFEA, 2006, 233-242.
- SOBEJANO, Gonzalo. (comp.) *Francisco de Quevedo*. Madrid: Ed. Taurus, 1978.
- TAMAYO, Augusto. *Literatura peruana*. Lima: Peisa, 1992, t.2.
- TAUZIN, Isabelle. (comp.) *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: IFEA, 2006.
- 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.
- 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.
- 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.
- WARD, Thomas. *La anarquía imanentista de Manuel González Prada*. New York: Ed. Peter Lang, 1998.
- WIESSE, Jorge. "El ritmo sonoro de 'Tema' de *El contemplado* de Pedro Salinas", *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 82-83(1982): 407-456.



