

Poesía, pensamiento
y acción en

MANUEL GONZÁLEZ PRADA

Actas del Tercer Coloquio Internacional
Lima, del 12 al 14 de agosto de 2015

Gladys Flores Heredia (editora)



ACADEMIA PERUANA
DE LA LENGUA



EDITORIAL
CÁTEDRA
VALLEJO



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA

De esta edición:

- © Editorial Cátedra Vallejo E. I. R. L.
Av. Universitaria 1947, dpto. 308-B, Pueblo Libre
Teléfono: 941-455-777
E-mail: editorialcatedravallejo@gmail.com
RUC: 20556984736
- © Universidad Ricardo Palma
Editorial Universitaria, Av. Benavides 5440, Surco
Teléfono: 708-0000, anexos 8005, 8009, 8010
E-mail: editorial@urp.edu.pe
RUC: 20147883952
- © Academia Peruana de la Lengua
Jr. Conde de Superunda 298, Lima
Teléfono: 428-2884
E-mail: academiaperuanadelalengua.apl@gmail.com
RUC: 20155767074

Diseño editorial: Rodolfo Loyola Mejía
Corrección de textos: Yuliana Padilla Elías

Primera edición: julio de 2017
Tiraje: 500 ejemplares

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú
n.º 2017-05959
ISBN: 978-612-4159-45-9

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra
sin previa autorización escrita del editor.

Impreso en Perú / *Printed in Peru*

Impresión:
Garden Graf S. R. L.
José León 153 Surquillo, Lima

ÍNDICE

- 7 INTRODUCCIÓN
GLADYS FLORES HEREDIA
- 13 DISCURSO DE APERTURA
RICARDO SILVA-SANTISTEBAN
- 17 ■ Manuel González Prada traductor del francés | ISABELLE
TAUZIN-CASTELLANOS
- 37 ■ Manuel González Prada y la lingüística de liberación |
THOMAS WARD
- 61 ■ Manuel González Prada y Sinibaldo de Mas | RICARDO
SILVA-SANTISTEBAN
- 71 ■ *Ortometría* de González Prada y la tradición teórica
literaria de la rítmica del verso castellano | JUAN CARLOS
ALMEYDA
- 91 ■ El polirritmo sin rima de Manuel González Prada y sus
aproximaciones al verso libre | LUIS EDUARDO LINO
SALVADOR
- 103 ■ La formación de una conciencia jurídica en la prédica
de Manuel González Prada | IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ

- 129 ■ González Prada y el campo | ALBERTO BENAVIDES GANOZA
- 135 ■ *Baladas peruanas*: cimientos del nacionalismo literario en Manuel González Prada | MANUEL PANTIGOSO
- 153 ■ Tentativa de una práctica simbolista en dos poemas de Manuel González Prada | JIM ANCHANTE ARIAS
- 165 ■ Manuel González Prada traductor | MARÍA DEL PILAR ZUAZO MANTILLA
- 179 ■ Manuel González Prada y Lord Byron | JULIO ISLA JIMÉNEZ
- 193 ■ Cuando la nación democratiza: el nacionalismo igualitario de González Prada | FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA
- 211 ■ Una nota sobre Manuel González Prada y la Bohemia de Trujillo | VALENTINO GIANUZZI
- 221 ■ Dos horizontes de la intelectualidad peruana en la posguerra: el conflicto entre Ricardo Palma y Manuel González Prada en torno a la Biblioteca Nacional | DAVID CRUZ LÓPEZ y JUAN CARLOS GONZÁLEZ TORRES
- 235 Datos de los autores

INTRODUCCIÓN

Las publicaciones que tienen como tópico las literaturas decimonónicas se han incrementado en los últimos años. El advenimiento de las celebraciones por el bicentenario de la fundación de nuestras repúblicas hispanoamericanas alienta la relectura de un importante corpus discursivo que existe en aquel campo de la producción literaria del siglo XIX. Sin duda, los nombres de Ricardo Palma (1833-1919) y Manuel González Prada (1844-1918) son significativos a la hora de realizar un balance de la literatura y el pensamiento, no solo porque al primero le debemos la creación y difusión de la tradición, y al segundo le atribuimos el cultivo del ensayo, sino porque a través de sus prácticas creativas podemos acceder al conocimiento del campo literario y cultural de la época. Dicho en otras palabras, nuestra idea de los problemas que se dieron en el Perú decimonónico pasan necesariamente por las reflexiones que hicieron estos autores.

Dentro de este horizonte de expectativas se inserta la presente publicación que recoge las ponencias del Tercer Coloquio Internacional «Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada», certamen académico organizado por la Academia Peruana de la Lengua, la Université Bordeaux Montaigne y la Loyola University Maryland, los días 12, 13 y 14 de agosto de 2015. Como el título precisa, se trata de un evento que centró la atención en la producción intelectual de Manuel González Prada, sin duda, uno de los pensadores más representativos del siglo XIX en el Perú. Los catorce artículos que conforman este

texto se organizan teniendo como focos de reflexión las diversas facetas de Manuel González Prada: el pensador, el poeta y el traductor.

Precisamente, dos de estos textos abordan el trabajo traductor de González Prada. Para la peruanista Isabelle Tauzin-Castellanos, se trata de una faceta poco estudiada en González Prada. Según la investigadora francesa, el libre pensador tuvo un conocimiento bastante claro respecto a la estructura y funcionamiento de la lengua francesa y las limitaciones rítmicas que ocurren cuando esta es trasvasada a una lengua como el español. Esta comprensión de las limitaciones de la traducción expresa la conciencia lingüística del traductor y un reconocimiento de que su labor es como la de todo traductor contemporáneo, esto es, la de un traidor: «González Prada suele apartarse de la traducción literal para dar preferencia a los efectos sonoros» (30). María del Pilar Suazo complementa la reflexión anterior introduciendo la idea respecto a comprender el quehacer traductor del autor de *Minúsculas* para reconstruir las primeras ideas sobre la disciplina de la traducción en el Perú: «Su abundante labor traductora se realiza en un contexto marcado por sus afanes de renovación de la lengua y de búsqueda de una identidad propia que lo llevarán a hurgar entre lo mejor de la herencia hispana e incorporar nuevas tendencias europeas o, incluso, provenientes de lugares más alejados» (165).

La otra faceta que se estudia es la de poeta, sobre todo sus reflexiones en torno al ritmo y el verso. Ricardo Silva-Santisteban sostiene que Manuel González Prada es un renovador de la literatura peruana tanto en «verso como en prosa» (13). Justamente para difundir sus aportes en cuanto a la estructura del verso, la versificación y el ritmo, explica que el autor de *Ortometría. Apuntes para una rítmica* tuvo entre otros logros el de clasificar los «elementos rítmicos» en «ascendentes y descendentes»; así como acertar al dividir el ritmo en «perfecto, proporcional, mixto y disonante» (69). Para Juan Carlos Almeyda también resulta clave que González Prada proponga como «fundamento

de la versificación castellana al acento intensivo» (77), este será «el “alma del verso”» (77). La explicación de ambos investigadores se complementa con el planteamiento de Luis Eduardo Lino, puesto que él propone evaluar el polirritmo sin rima de González Prada en proximidad a la idea moderna de verso libre (100) para sugerir que las innovaciones pradianas abarcan también al verso de factura moderna. En esta sucesión de líneas de trabajo sobre el ritmo y el verso, la propuesta de Thomas Ward es importante, ya que hace ver también aquella otra faceta del pensamiento sobre el lenguaje. El estudioso plantea que resulta necesario comprender que González Prada tenía una madura «conciencia lingüística» que debe ser enmarcada junto con las disciplinas de la liberación latinoamericana: la teología de la liberación de Gustavo Gutiérrez y la filosofía de la liberación de Enrique Dussel. Para Ward, el pensamiento de González Prada estaría inaugurando una especie de «lingüística de la liberación» cuyo propósito sería hacer que la lengua española se ajuste a una expresión fidedigna de nuestra americanidad (49). Un elemento importante para comprender la relación de la poesía con el paisaje lo presenta Alberto Benavides Ganoza, quien llama la atención respecto a que González Prada tuvo también un pensamiento bastante claro en relación con la importancia de la naturaleza en la vida del hombre. Por ello, considera que el suyo no era un sentimiento de admiración de la belleza natural del paisaje, sino la concepción de la naturaleza como «impulso» y «misterio» (131) de la vida.

La figura de pensador es otro de los ángulos abordados. Sobre todo, mediante el análisis de los tópicos que presentan sus ensayos. Es significativo el interés por hacer visibles los elementos de una teoría de la justicia y la reflexión política. Para Iván Rodríguez Chávez, los ensayos de don Manuel, específicamente *El discurso en el Politeama* pueden servir para comprender el nacimiento de una «conciencia política» (103) que busca la «regeneración del pueblo peruano» (125) mediante el ejercicio de los deberes y derechos que fomenten la «integración, igualdad y

justicia» (125). Del mismo modo, Francisco Távora Córdova reflexiona sobre las ideas de justicia e igualdad que González Prada tenía cuando defendió al indio, se trataba de la plasmación de su «contagante fe en la justicia y la igualdad social para la patria» (208).

Un grupo de textos está dedicado a temas diversos. Uno de ellos, la comparación de la poética de González Prada con otras poéticas, ya sea para precisar influjos o para señalar algunas afinidades estéticas. Para Jim Anchante no es demasiado convincente que González Prada sea un poeta simbolista propiamente dicho; tras el examen de «Los cuervos» y «Los caballos blancos» sostiene que, si bien estos poemas «presentan en apariencia una tónica de sugerencia simbolista, aún se encuentran en un proceso de transición hacia el poema moderno en el Perú» (163). La comparación que realiza Julio Isla Jiménez entre González Prada y Lord Byron es ilustrativa, ya que encuentra afinidades no solo de orden literario, sino político y filosófico (190). El texto que complementa estas reflexiones comparativas que indagan por afinidades e influjos es el de Valentino Gianuzzi, en el cual explica los momentos en los que el grupo «La bohemia de Trujillo» fue recepcionando las ideas de Manuel González Prada: «desde el relativamente poco interés que hacia él tenía la Bohemia en 1914, pasando por el pináculo de su admiración en 1918-1919, y terminando en la valoración más calculada y menos encomiástica de su obra a principios de 1920» (218-219). Finalmente, David López y Juan Carlos González abordan los dos modelos intelectuales que se desprenden de las figuras de González Prada y Ricardo Palma.

A través de la lectura de estos textos que nos invitan a repensar en la producción intelectual de Manuel González Prada, podremos ir dándonos cuenta de que el paso del tiempo continúa otorgándole a esta figura de otro siglo un importante sitio en el ámbito de las letras. A escasos meses de conmemorar el centenario de su partida, leamos este ramillete de reflexiones como un tributo a su legado intelectual.

Quisiera terminar esta introducción agradeciendo a Ricardo Silva-Santisteban, Presidente de la Academia Peruana de la Lengua; a Iván Rodríguez Chávez, Rector de la Universidad Ricardo Palma y a Miguel Ángel Rodríguez Rea, Director de la Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma. Vaya mi reconocimiento a cada uno de ellos, y a sus instituciones, que han forjado una alianza literaria con la Editorial Cátedra Vallejo para hacer posible la publicación de este libro.

GLADYS FLORES HEREDIA

DISCURSO DE APERTURA

Buenos días:

Quiero darles una calurosa acogida en nombre de la Academia Peruana de la Lengua en este día en que rendimos homenaje a uno de nuestros grandes escritores. Hemos titulado este encuentro Tercer Coloquio Internacional «Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada» porque venía precedido por otros dos encuentros ejemplares internacionales: uno en Burdeos gracias a los desvelos de la profesora Isabelle Tausin y otro en Baltimore gracias a la dedicación de Thomas Ward. El reconocimiento de la obra de Manuel González Prada era evidente y, curiosamente, no había tenido su contrapartida en el Perú. Nadie es profeta en su tierra, dice el adagio. Se hacía, pues, evidente que la Academia Peruana de la Lengua tenía que reparar esta omisión con quien supo enrostrarnos con tanta franqueza nuestros vicios y defectos.

Manuel González Prada nació en Lima en 1844, ciudad en la que también murió en 1918. Su obra es renovadora de la literatura peruana tanto en verso como en prosa. González Prada fue, además de poeta, el verdadero puente que unió lo antiguo y lo moderno. Es un autor capital de la literatura peruana porque puede considerársele como uno de los poetas más destacados del modernismo latinoamericano, pero, por desgracia, su obra poética fue de tardía publicación en forma de libros, y muchos de ellos, además, de manera póstuma. Sus poemas, entre 1870 y 1900, solo vieron la luz escasamente en publicaciones periódicas

de circulación local si exceptuamos las de algunas antologías de circulación continental. De todas formas puede apreciarse su evolución desde sus *Baladas* (al que pertenece *Baladas peruanas*) que constituyen un intento de adaptar al castellano, mediante el uso de temas vernáculos y europeos, las *Balladen* alemanas, poesía que divulgó en magníficas traducciones y que tanta importancia tuvo en su formación literaria. El tono decididamente romántico de *Minúsculas* (1901), poemas de alquitarada forma, y los ensayos métricos y temáticos de *Exóticas* (1911) liberaron definitivamente la literatura peruana de la petrificada versificación española tradicional. González Prada, además, adaptó diversas formas estróficas ya fueran francesas, italianas, inglesas y alemanas, con la solvencia que le daban sus amplios conocimientos de estas lenguas. Sus estudios métricos escritos para su uso personal pueden leerse en su interesante *Ortometría* (1977). Otra faceta de González Prada como poeta es la del satírico, en libros todos ellos de publicación póstuma, con excepción de *Presbiterianas* (1909) que, en el momento de su publicación, apareció en forma anónima. En el libro que escribía al momento de su muerte, *Trozos de vida* (1933), intenta la expresión de la poesía metafísica de un ateo que se sabe cercano al retorno a la madre naturaleza. Mejor poeta cuando descubre su subjetividad, quizá le falte trascendencia en sus grandes cuadros descriptivos cuando la forma no llena el vacío de la necesidad interior del poema.

González Prada, sin embargo, más que como poeta es conocido por los magistrales ensayos de verbo encendido, preciso y rotundo de sus dos libros en prosa fundamentales: *Páginas libres* (1894) y *Horas de lucha* (1908), a los que deben agregarse varios libros póstumos en los que se recoge su labor periodística y trabajos de índole varia: *Bajo el oprobio* (1933), *Anarquía* (1936), *Nuevas páginas libres* (1937), *Figuras y figurones* (1938), *Propaganda y ataque* (1938), *Prosa menuda* (1941), *El tonel de Diógenes* (1945) y *Textos inéditos de Manuel González Prada* (2001). Al hablarse del González Prada ensayista es imposible separar al hombre. Proveniente de una familia aristocrática y religiosa,

González Prada se caracteriza por un implacable enjuiciamiento a la oligarquía peruana y por una extrema posición anticlerical. Sustentado en ideas positivistas, propenderá hacia la instauración de un pensamiento científico que lo lleva a la comprensión de que los humanos solo poseen el breve lapso de su paso sobre la tierra. Es necesario, pues, lograr la justicia social aquí y ahora: «No pedimos la existencia; pero con el hecho de vivir, aceptamos la vida. Aceptémosla, pues, sin monopolizarla ni quererla eternizar en nuestro beneficio exclusivo: nosotros reímos i nos amamos sobre la tumba de nuestros padres; nuestros hijos reirán i se amarán sobre la nuestra», afirma bellamente en uno de sus ensayos mejores: «La muerte y la vida».

Las ideas políticas de González Prada hunden sus raíces en el pensamiento anarquista que, bien visto, es el modelo más puro e ideal al que puede aspirar un pensador. Pero González Prada no nos habla de una sociedad utópica; por el contrario, con los pies puestos en tierra, enjuicia y recusa todas nuestras instituciones. La ruptura con el pasado servil y corrupto, contra la improvisación y la cobardía son las banderas que flamean en los períodos de su espléndida prosa y que pueden resumirse en su frase lapidaria de que el Perú es «un organismo enfermo, donde se aplica el dedo brota la pus». Esta lucha contra todo y contra todos «en una sociedad asentada en el privilegio y en la explotación del desgraciado y del indio», según afirma Antenor Orrego al comentar la obra de González Prada, lo convierten en un verdadero Maestro moral y espiritual de la nacionalidad, pero también en una figura solitaria que representa, como bien dice José Carlos Mariátegui, «el primer instante lúcido de la conciencia del Perú».

La obra en prosa de González Prada está constituida por breves ensayos que le permiten tratar temas diversos que ora pueden ser discursos, como el dedicado a pedir la revancha contra Chile («Discurso en el Politeama») o el que anuncia la revolución de los desposeídos («El intelectual y el obrero»), ora pueden ser estudios históricos («La Revolución Francesa»)

o literarios («Victor Hugo», «Renan»), ora breves semblanzas de peruanos ejemplares («Grau», «Vigil»), ora ácidos ataques a personajes e instituciones (toda la segunda parte de *Horas de lucha*), como pueden ser también profundas meditaciones sobre el lenguaje («Notas acerca del idioma») o sobre el destino del hombre («La muerte i la vida»). Así como González Prada experimentó con el ritmo y con la métrica en sus poemas, en sus ensayos, obra toda ella de madurez, lleva estos experimentos a la práctica en una lección magistral en que obtiene una nueva prosa moderna y eficaz para la expansión de sus ideas. La prosa de González Prada sirve en forma admirable para los usos expresivos que quiere darle porque, gracias a su concisión, raras veces se despeña en lo retórico y, por otra parte, su ritmo busca la naturalidad y la musicalidad de las frases.

El mayor elogio que puede hacerse de la figura única y ejemplar de Manuel González Prada es que el hombre y la obra se proyectan y alcanzan el futuro, tanto en lo ideológico (José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre) como en lo literario (José María Eguren, Abraham Valdelomar y César Vallejo). Este carácter seminal engrandece más al hombre y a la obra y hace necesario un estudio (que no existe a la fecha) integral y desapasionado de su contribución a la literatura peruana.

Me place, pues, sobremanera declarar la apertura del Tercer Coloquio «Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada» y agradecer a todos los participantes al mismo.

Muchas gracias.

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN
PRESIDENTE DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

ISABELLE TAUZIN-CASTELLANOS
UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

MANUEL GONZÁLEZ PRADA TRADUCTOR DEL FRANCÉS

Los vínculos de Manuel González Prada con la cultura francesa son muy conocidos. Casado en Lima con una joven migrante, Adriana de Verneuil, el fundador de la Unión Nacional viajó a París en 1891, publicó en Francia *Páginas libres*, independizándose de la ortografía peninsular. Regresó al Perú después de siete años tan crítico sobre la vida nacional como antes de partir. Me propongo aquí analizar las traducciones de González Prada del francés al castellano, especialmente aquellos poemas incluidos en *Baladas*. Espero demostrar cómo sus conocimientos lingüísticos coincidieron con «un hablar suculento i nervudo» al estilo de Montaigne, inventor del género del ensayo, «una lengua fecunda como riego en tierra de labor», retomando las palabras de Manuel González Prada en «Notas acerca del idioma».

■ PREÁMBULO

Deseo dar las gracias a Ricardo Silva-Santisteban, Presidente de la Academia Peruana de la Lengua por permitirme abrir el tercer congreso internacional dedicado a Manuel González Prada. Además, reunirnos aquí en el Centro Cultural de la Universidad Ricardo Palma, en presencia del rector de esta casa de estudios, Iván Rodríguez Chávez, es un momento de reconciliación intelectual después de la polémica de 1888 en el teatro Olimpo

entre ambos escritores ahora que se acercan los centenarios de la muerte de González Prada en 1918 y de Palma en 1919.

Creo que este coloquio internacional en Lima, después de aquel que organicé en Burdeos en el 2005 y el segundo encuentro que convocara Thomas Ward en Baltimore en el 2008, es un reto a la conjura del silencio aún vigente acerca de González Prada, víctima de su anticlericalismo en una sociedad pacata que a veces llega a decir de él que fue «un hombre malo».

El público peruano ubica a González Prada entre los próceres, conoce algunas expresiones del ideólogo, pero desgraciadamente las denuncias que hizo de la corrupción política, la necesidad de defender los intereses nacionales contra el individualismo y el oportunismo quedaron sin efecto.

A pesar de todo, mi participación no remitirá al activismo político de González Prada sino que será un aporte sobre un tema que creo puedo manejar mejor aquí ante ustedes, por los estudios que hice. Mi formación universitaria fue en lenguas, precisamente, en castellano. ¿Cómo se estudian los idiomas en la carrera de lenguas en la universidad francesa? Se da la prioridad a los ejercicios de traducción: traducción del francés al castellano, que se denomina versión al español; y traducción inversa, del castellano al francés. Son ejercicios que nos obligan a respetar el texto y conocer el contexto histórico para evitar los contrasentidos propios de una traducción limitada a la consulta de un diccionario bilingüe.

Ricardo Silva-Santisteban, traductor de los poetas simbolistas franceses, apuntaba en un ensayo titulado «Traducir a Mallarmé»: «son enloquecedoras las palabras castellanas que siempre tienen más sílabas que las francesas. Cuando ajustamos en castellano los versos de Mallarmé, siempre las sílabas nos salen sobrando. Por otro lado, es imposible conservar el sentido si queremos preservar las rimas» (1998: 15).

De forma involuntaria, Ricardo Silva-Santisteban no hacía sino repetir una experiencia que refirió Manuel González Prada en el ensayo titulado «El verso de nueve sílabas» sobre el sistema

vocálico francés tan complejo como la variedad de consonantes en quechua. González Prada escribió: «al esforzarnos por hacer resaltar los acentos, con inevitable detrimento de la cantidad de la sílaba, se desnaturaliza la prosodia del idioma, incurriendo en el defecto de los meridionales, quiere decir, se gasconea» (1977: 93).

Esta frase es reveladora del conocimiento del francés de González Prada en dos aspectos. La censura del habla meridional francesa («se gasconea») comprueba una sensibilidad temprana al oído, a la lengua hablada, anterior al noviazgo y casamiento con la parisina Adriana de Verneuil (1885-1887). Además, González Prada precisa las reglas prosódicas que se aplican en la poesía francesa; relaciona algunos fonemas propios de aquel idioma con la prosodia latina: «Con su e muda que recuerda las breves sílabas, con sus sílabas largas (como la e de *extrême*) y hasta larguísimas (como la ô de *drôle*) el idioma francés, más que ninguna otra lengua neoclásica, guarda en su versificación mucha semejanza con la lengua madre» (1977: 93). La obra ensayística de González Prada revela no solo la sensibilidad al francés hablado y el dominio de la métrica, sino que demuestra un asombroso conocimiento de la literatura y filosofía francesas. Esa francofilia se observa en la alusión a un sinfín de autores, desde el elogio a Rabelais, la imitación de Charles d'Orléans y la transcripción correcta del antiguo francés de Montaigne, hasta la cita del simbolista Henri de Régnier que, sin errata, encabeza el primer rondel publicado por González Prada en 1871¹.

■ 1. HERRAMIENTAS TEÓRICAS

¿Qué hizo Manuel González Prada para profundizar el aprendizaje del francés? Solo tenemos una respuesta incompleta, por la crítica que expresa contra el lexicógrafo español Capmany

1 Fue publicado en el primer número de *El Correo del Perú* el 16 de septiembre de 1871. Apareció recopilado por E. Villanueva de Puccinelli. La cita de Régnier es: «Si l'amour comme un dieu / Se communique à tous, / Pourquoi ne m'aimez-vous?» (Si el amor como un dios se comunica con todos, ¿por qué no me queréis?).

como «autor del *Arte de traducir el idioma francés al castellano*, [se trata de un] enemigo jurado de los galiparlistas» (González Prada 1977: 77). En Capmany detecta serios errores como la traducción de «rondel» por «redondilla». El ensayo de Prada «Notas acerca del idioma» también remite a Baralt como «el severo autor del *Diccionario de Galicismos* [que] confesó en sus últimos años lo irresistible de la invasión francesa en el idioma castellano» (2009: 111). Pero, con un diccionario y una gramática al alcance de la mano, no se llega a ninguna traducción de calidad.

Si bien González Prada fue autor de numerosos ensayos sobre la literatura y citó a muchos escritores franceses –además de su admiración por Victor Hugo y Ernest Renan, hacia 1882 dedicó todo un trabajo a la francesa Louise Ackermann, poeta, filósofa y aficionada a la ciencia, a la que definió como «una santa del ateísmo» (1937: 137)–, el peruano no teorizó sobre la traducción. Por tanto, para entender qué significaba traducir para González Prada, cómo se traducía en Lima a finales del siglo XIX, es necesario examinar los textos que tradujo, cotejar las versiones castellanas y los textos de partida en francés, y antes que todo, registrar los modelos que pudo consultar.

El siglo XIX fue prolífico en traducciones. Los escritores costumbristas españoles, tanto Larra como Mesonero Romanos, denunciaron esa plaga. Larra insistió en que ser poeta era imprescindible: «No se necesita ser Victor Hugo para comprender a Victor Hugo, pero es preciso ser poeta para traducir bien a un poeta» (Ruiz Casanova 2000: 417). En la España del primer medio siglo XIX, Mesonero Romanos reprendió de esa forma: «La manía de los traductores [...] ha llegado a su colmo [...] Los literatos, en vez de escribir de su propio caudal, se contentan con traducir novelas y dramas extranjeros» (Ruiz Casanova 2000: 402). Si en Madrid los autores se contentaban con traducir en vez de crear, a los exiliados liberales instalados en Francia la traducción les permitía pasar las penurias económicas y profesionalizarse mínimamente como «traductor para América» (Ruiz Casanova 2000: 406).

Según reseña Ruiz Casanova en *Aproximación a una historia de la traducción en España*, el argentino Bartolomé Mitre fue aún más preciso en su «Teoría de la traducción»:

Son condiciones esenciales de toda traducción fiel en verso –por lo que respecta al proceder mecánico– tomar por base de la estructura el corte de la estrofa en que la obra está tallada, ceñirse a la misma cantidad de versos, y encerrar dentro de sus líneas precisas las imágenes con todo su relieve [...] adoptar un metro idéntico o análogo por el número y acentuación (2000: 439).

Medio siglo después de Larra, Menéndez Pelayo, de quien González Prada copiaba frases en su cuaderno de citas, volvió a insistir en la hermandad poética entre traductor y autor (Ruiz Casanova 2000: 449). El filólogo español mantuvo una correspondencia con González Prada y con Juan de Arona. Antes de acopiar peruanismos, al regresar de estudiar en Francia y viajar al Oriente, Arona publicó sus traducciones del latín. Mantuvo acerbos polémicas defendiendo su aporte al conocimiento de Virgilio. El prólogo que escribió para la traducción de las *Geórgicas* permite notar la influencia del idioma galo en el ejercicio de la traducción. Así es como Arona cuestiona el *mot à mot* o «literalidad», el «ridículo empeño de traducir palabra por palabra» (2010: 23). Atribuye a los franceses un dicho «nada hay más infiel que una traducción fiel» y, con deleite, retoma la expresión francesa «*une infidélité*» y la traslada en «una bella infiel, como dicen los franceses» (2010: 27). Como traductora, yo apuntaría más bien a una traducción no literal sino considerando que *infidélité* es «traición», traicionar el texto fuente.

Escribir en otro idioma es el reto al que se enfrentan los escritores bilingües, sensibles a una doble opción lingüística. En ellos, la conciencia fonológica es mayor, y determina la percepción y elección de tal o cual palabra. El poeta franco-español Claude Esteban –a quien cita Marcos Eymar en un trabajo dedicado a los autores bilingües (2013)– explicó su incomodidad

a la hora de traducir al francés la palabra «amarillo», pues sentía como impropio y afónico el *jaune* francés, con esa o larguísima que le llamó la atención a González Prada y no transmite vivacidad como «amarillo». Nancy Huston, escritora franco-estadounidense asimismo recordaba la tentación por los *calemboures* y juegos de palabras que ella experimentaba sin que nadie la entendiera. Esa propensión a la dilogía, a la tradicional agudeza, resultaba «una escucha patológica [...] a las fricciones y a las coincidencias sonoras [con el francés]» (Eymar 2013: 45).

Marcos Eymar concluye con estas palabras que traduzco: «Los escritores bilingües [...] internalizan excesivamente la brecha (“*la ligne de faille*”) que separa el sonido y el sentido, el significante y el significado» (2013: 53), por lo que tienden a transgredir las reglas gramaticales y a desarmar los idiomas con juegos fonéticos.

Si esta aparente escisión lingüística se observa en José María Arguedas, no sucede con Manuel González Prada. En el autor de *Páginas libres*, la demarcación entre el francés y el castellano resulta inequívoca; se hace el intérprete de la literatura europea, pero no intercambia los dos idiomas en una «pelea infernal» como el bilingüe no diglósico definido por Enrique Ballón, aquel hablante que alterna y domina ambas lenguas indistintamente, ese bilingüe de «pensamiento, de intelección y expresión»² que será el autor de *Todas las sangres*. De hecho, traducir no es crear, no es poetizar, sino más bien actuar a la manera del actor de teatro que se pone una máscara y se convierte en otro al estar en el escenario.

2 Citado por Pilar Alzamora del Rosario en «Gladys Flores, Javier Morales y Marco Martos». *Arguedas Centenario. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra (1911-2011)*. *Inti*, 2011, 73-74, 284.

■ 2. ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES

En González Prada, las traducciones del francés son poco numerosas. Doce poesías de *Baladas*³ fueron señaladas como traducciones de poetas franceses, reconocibles por los epígrafes de los dos primeros versos del poema francés de partida (lo cual facilitó esta investigación y permitió acceder a las versiones digitalizadas de los textos originarios para cotejar de forma minuciosa los poemas escritos en el siglo XIX en ambos idiomas). A ese corpus, ya romántico, ya simbolista, cabe agregar una traducción en *Minúsculas* («Las mariposas» de Théophile Gautier), dos poesías de *Cantos de otro siglo* («A la orilla del mar», también de Gautier, «La abuela» traducida de Béranger) y cuatro baladas del propio González Prada inspiradas en la cultura francesa o la historia de Francia (tres son burlescas y la cuarta trágica sobre la masacre de los hugonotes en París en el reinado de Carlos IX⁴), así como varios grafitos.

Los poemas traducidos del francés son tanto de autores conocidos (Victor Hugo, Théophile Gautier, Alejandro Dumas, Mérimée, P.J. Béranger) como de figuras tempranamente caídas en el olvido (Charles Coran, Camille Mauclair, Simon Pecontal, Antoine Arnault y Nicolas Martin). Dos poetas sobresalen en el parnaso pradiano y delatan las afinidades electivas del peruano. Tres poesías fueron escritas por el parnasiano Théophile Gau-

3 Las citas remiten a la edición que hice de las *Baladas* en la colección El Manantial Oculto, de Ricardo Silva-Santisteban (Lima: PUCP, 2004) con la paginación correspondiente, a partir de la edición póstuma de 1939 por Alfredo González Prada que incluyó notas sobre las variantes y los autores. Las poesías traducidas del francés en *Baladas* son «La espera» (V. Hugo, pp. 213-214), «El silfo» (A. Dumas, pp. 214-215), «Aniel» (S. Pecontal, p. 215), «El caballo de Tomás II» (Mérimée, p. 216), «La nube» (T. Gautier, p. 217), «El cabello de Signilda» (pp. 218-219), «Los dos sembradores» (p. 220), «Las siete vírgenes de piedra» (N. Martin, pp. 221-223), «Una luz» (C. Coran, pp. 223-224), «De noche» (C. Mauclair, pp. 224-225), «El soldado» (anónimo, pp. 229-230), «La hoja» (A. Arnault, p. 239).

4 «Guignol» (pp. 109-110), «Roberto Macaire» (pp. 115-117), «Un olvido» (pp. 117-118), «La noche de San Bartolomé» (pp. 144-145).

tier (autor de «La nube», «A la orilla del mar» y «Las mariposas») cuya novela fantástica *Avatar* leyó González Prada a inicios de los años 1870, según recordó su compañero generacional Paulino Fuentes Castro (González Prada 2009: xvii). En cuanto a las dos traducciones de Nicolas Martin («Las siete vírgenes de piedra», «Los dos sembradores»), las explico por acercarse al modelo de la balada, como relatos legendarios y aleccionadores, además de la probable existencia de una antología con poemas de Nicolas Martin en la biblioteca de Manuel González Prada⁵.

Más que el renombre del autor, el tema y la sencillez formal de esas poesías fueron, sin duda, los motivos de su elección. Ese conjunto contribuye a un imaginario exótico, oriental y nórdico que coincide con las imitaciones del alemán más numerosas en González Prada. ¿Es posible caracterizar estas traducciones del francés? ¿Qué puntos comunes existen entre ellas? ¿En qué se distinguen? Contestaré a esas preguntas tratando de tipificar la práctica de traductor de González Prada con las poesías más relevantes.

■ LA AMPLIACIÓN Y SUS VARIANTES

La ampliación es el rasgo más visible entre los originales franceses y las traducciones al castellano. Por ejemplo, «Aniel» pasa de cuatro redondillas a cuatro cuartetos; el verso de arte mayor, el endecasílabo, reemplaza al verso de arte menor, propio de la poesía popular en lengua castellana: el octosílabo. El caso más emblemático es la poesía «Los dos sembradores»: en francés, tenemos 12 heptasílabos; González Prada los duplica en un conjunto de 24 octosílabos asonantados en los versos pares, configurando un romance. Las más de las traducciones vienen a ser romances, forma melódica sencilla que se inserta en la larga tradición de la poesía española.

5 El aficionado a la traducción solo trabaja textos que le atraen y a los que accede en librerías o bibliotecas.

Para «Los dos sembradores», además González Prada es autor de otra versión, en prosa, que incluye a inicios del famoso discurso «El intelectual y el obrero» (1905). En este caso, la traducción viene a ser apropiación y reinención; la fuente francesa resulta una autoridad pretexto para un poema didáctico que brinda a los lectores una lección de solidaridad entre los trabajadores. La expansión de las traducciones se debe a agregados a los textos originales. Con frecuencia, González Prada añade un adjetivo que refuerza el sustantivo⁶: «la citadelle» se convierte en «la ruinoso ciudadela»; «le ciel» en «la infinita, celestial región», «la brume» en «blancas brumas». El agregado cumple el papel enfático de reforzar la palabra traducida: por ejemplo, en el primer cuarteto de «A la orilla del mar»⁷, cuando la luna, mencionada a solas por el francés Gautier, aparece bajo la pluma de González Prada con un agregado «desde su trono del zenit la Luna», además de ser endiosada con la mayúscula, a la que no recurría el autor del poemario *Espana* (1852).

La adjetivación añadida corre pareja con la elección de cultismos que participan de la indagación de lo bello como esencia y razón de ser de la poesía. En «Los dos sembradores» González Prada convierte los dos versos «Vous allez semant la terre / Moi, je vais semant dans les coeurs» (Vais sembrando en la tierra / Yo voy sembrando en los corazones) en «Si no conduzco la esteva / yo manejo pluma y arpa». Otra expansión se encuentra en «En una luz»⁸, la oración exclamativa del francés Ch. Coran limitada a un octosílabo («Mais là-bas quelle flamme brille!») se ensancha a todo un cuarteto («Cuando de súbito brilla / en el opaco horizonte / una luz de intermitentes / rojizas titilaciones!»).

6 Entre «Attente» de Victor Hugo y «La espera» se pasa de 15 adjetivos a 21 adjetivos y participios pasados. Los ejemplos son sacados precisamente de «La espera».

7 «A la orilla del mar» es el segundo poema de *Cantos de otro siglo* y lo define de antemano la forma «Ritmo sin rima / con acento en la tónica».

8 «Une flamme» de Charles Coran (1863).

Así, cuando Manuel González Prada traduce, la traición del original es obvia, y no es que desconozca el significado francés, sino, muy al contrario, porque quiere reforzarlo. Se enfrenta al dilema por el que transitan todos los traductores: la tentación de explicar, glosar y hasta mejorar el original, con el fin de valorar al autor predilecto.

■ LA ACTUALIZACIÓN

Otro rasgo formal recurrente en varias traducciones pradianas (en «Los dos sembradores», «Las siete vírgenes de piedra» y «La nube») es el cambio de tiempos verbales y la preferencia por actualizar mediante el uso del presente que sustituye al pretérito o al imperfecto de la poesía francesa. Al mismo tiempo, la primera persona es reemplazada por una forma terciopersonal, como descartando el uso del yo, a la par inclusivo del poeta y del lector. En «Los dos sembradores» pasamos de «Comme je traversais la plaine» a «por las fértiles campiñas / el Poeta se adelanta» (en lugar de «Como cruzaba la llanura»).

En «Las siete vírgenes de piedra», el alejandrino francés «folâtres passagers, nous descendions le Rhin» («traviesos pasajeros íbamos Rin abajo») es traducido de dos maneras, siempre suprimiendo el nosotros y con la actualización del presente, en los eneasílabos «bajel de alegres pasajeros / descende en rápida carrera», versión definitiva publicada por Alfredo González Prada, con una variante en octosílabos incluida en las notas por el hijo del escritor: «van alegres pasajeros / en alada barquichuela».

El tercer ejemplo lo proporciona «La nube» de Gautier. El poeta parnasiano abandonaba el presente al final del poema prefiriendo la brusquedad del pretérito: «Ahmed devint blême [...] prit son kandjar [...] / Et poignarda sa favorite» («Ahmed se puso pálido [...] cogió el kandjar [...] Y apuñaló a su favorita»), un cambio temporal que no respetó González Prada prolongando con los presentes la masacre *ad infinitum*: «Empalidece Ahmed [...] coge el kandjar / y el corazón traspasa».

■ LOS TEMAS DE LAS TRADUCCIONES

El tema amoroso es el telón de fondo de los distintos poemas, cuya acción se ubica en un tiempo ahistórico. En «La espera», traducida de Victor Hugo («Attente»), una dama anhela el regreso del caballero amado. «Aniel» esboza la tentación del suicidio en una doncella engañada. «El cabello de Signilda» expone un mito escandinavo, variante de la derrota de Sansón, amante de Dalila. «Las siete vírgenes de piedra» cuenta el fracaso de las sirenas del Rin dispuestas a anegar a las enamoradas desesperadas. Al regresar de la guerra el soldado solo puede hablar con la sombra de su amada, muerta esta de pena («El soldado»), mientras el hablante poético en «Una luz» se regocija al vislumbrar la lucecita que le llama a reunirse con «la bella del Conde». La primacía del tema amatorio, con su abanico de variaciones, ilusiones, desdenes y venganzas, encaja con la tradición poética del género de la balada y del antiguo romance castellano.

La dimensión trágica de la pasión amorosa se evidencia con mayor fuerza en la poesía traducida de Théophile Gautier. El primer cuarteto de «La nube» exalta la hermosura del cuerpo femenino desnudo, «escultural y fino» moldeado por «la oscura y ondulosa cabellera». La flexibilidad de los endecasílabos delinea la visión maravillada, pues suprime las pausas muy marcadas en la puntuación del poeta francés. Luego, el lector descubre la identidad del *voyeur*, de apariencia siniestra con «negruzca barba» («negruzco» es un agregado de González Prada). El monólogo del sultán llena el espacio; se expresa un yo omnipotente, que reduce a los seres humanos a la nada, como lo son los «eunucos» encargados de custodiar el «harem adormecido» mientras la mirada egoísta se posesiona de los cuerpos femeninos («y yo, tan solo yo, miro y admiro / sus bellas formas, sus ocultas gracias»). Ahora bien, la visión del cuerpo esclavizado inesperadamente es alabada por una nube irreverente y habladora: «miro su cuerpo destilando en perlas / miro sus pechos rojos cual granadas». El erotismo tenue se convierte en fruición y goce, lo cual resulta

insoportable al sultán, dueño de aquel cuerpo ofrenda. La violencia anticipada en la metáfora de la granada, color de sangre, en lugar del «seno bermejo como la naranja», descrito por Gautier, no tiene límites; la mujer es masacrada por el sultán enceguecido por los celos.

La visión del Oriente que trasciende tanto de «La nube» como de la traducción de «El caballo de Tomás II», inspirada de Mérimée, es la de un mundo musulmán despiadado y a la vez próximo al Occidente; la palabra *infiel* –traducción exacta de *infidèle*– es cambiada por González Prada con la perífrasis «los esbirros de Mahoma»; «el incrédulo» es trasladado como «los sayones de Mahoma»⁹. Esta ultranza verbal es asombrosa, pero coincide con la visión orientalista de los escritores europeos del XIX (por ejemplo, en *Avatar* del mismo Gautier); y además expresa el horror a las guerras de religión en que la barbarie manda y destruye a la humanidad. La balada pradiana «La noche de San Bartolomé» demuestra que la sinrazón de un sultán reproduce el fanatismo religioso del rey de Francia que ordenó la matanza de miles de hugonotes en el París de finales del siglo XVI.

Para contrarrestar esta imagen, cabe señalar que las poesías traducidas del francés también se distinguen por las relaciones amistosas entre el ser humano y el animal. Esa cercanía se manifiesta especialmente en el poema romántico de Víctor Hugo «La espera», en que la dama habla con las aves silvestres (la cigüeña, el águila, la alondra) y ruega a la ardilla le avise cuando llegue el galán. González Prada apenas se autoriza una licencia poética al traducir «le chêne» (el roble) por «la encina». Esta infidelidad textual es poca cosa; ese tipo de confusión entre especies vegetales le valdrá severas reconvenciones de

9 En «Las mariposas» (traducción pradiana inspirada en «Les papillons» de Gautier), «la bayadera con ojos de azabache» –bailarina y cantora de la India– se metamorfosea en «huri con tiernos ojos de gacela», cuando las huries son mujeres bellísimas creadas para compañeras de los bienaventurados en el paraíso (DRAE).

Juan de Arona acerca de una balada germánica. De la misma forma, convierte el vallecito («le vallon») en «arenal», buscando un doble fonético-semántico, otorgando más importancia al sonido, en este caso a la sugerencia de los fonemas /a/ y /l/ que al significado. Esa libertad poética está presente también en la traducción de «El caballo de Tomás II»: de pelambre blanca («mon beau cheval blanc») pasa a «overo» con González Prada: «un bravo y fiel overo».

Esas nimiedades, no obstante, se relacionan con el sentir del mundo del peruano, la peculiar connivencia y cariño hacia los animales que el autor de *Horas de lucha* asume plenamente al rechazar las corridas de toros y al defender a los caballos del tranvía víctimas de malos tratos cotidianos. Alfredo González Prada heredó esa sensibilidad y presentó una tesis sobre los derechos de los animales y, desde los primeros intercambios epistolares con Luis Alberto Sánchez, Adriana de González Prada evocó los nombres de las mascotas de la casa.

■ LO FANTÁSTICO Y LA FRANCIA IMAGINARIA

La poesía traducida por González Prada refleja su sensibilidad, la identidad literaria y filosófica que se va construyendo, tal vez sin concientizarla en aquellos tempranos años 1870. Lo fantástico está omnipresente y devela una percepción del mundo como doble. La afición a lo sobrenatural es la respuesta al discurso teocrático vigente; favorece el mundo de los sueños y la imaginación, y alienta la fusión romántica entre lo bello y lo maravilloso. El poema más representativo de esa percepción fantástica es «El silfo», traducido de Alejandro Dumas. Se presenta como el relato autobiográfico de un genio de los aires, que cuenta su vida cotidiana, vagando por los jardines y las habitaciones infantiles, huyendo «cual hilo de oro» al anochecer «eslabón de la Tierra con el Cielo» («anneau vivant qui joint l'homme et les dieux», «anillo vivo que une al hombre con los dioses» es la traducción literal que se puede hacer de Dumas).

Sin embargo, ese geniecillo a lo E.T.A. Hoffmann («una nada, un huésped de los aires, un espíritu misterioso») se hace más presente y menos invisible bajo la pluma de González Prada, quien inicia varias estrofas con un rotundo «yo» contrario a la aparición discreta del duendecillo de Dumas. La llaneza es notable en la versión castellana como es flagrante la riqueza vocálica en la francesa («Espíritu cercado de misterios» por «Hôte de l'air, esprit mystérieux»).

La traducción desvirtúa el poema de partida, evadiendo a lo largo de la poesía la riqueza de la rima y los ecos sonoros, por la limitación de las asonancias. Con esa salvedad, «El silfo» representa un hito en la visión del mundo pradiano. Participa en la construcción de una Francia imaginaria, confundida con la hermosura, la pasión amorosa y ubicada fuera de la Modernidad. De hecho, las baladas son rurales, arcádicas como las antiguas églogas, y solo en «Los dos sembradores» el trabajo del campo resulta duro. González Prada suele apartarse de la traducción literal para dar preferencia a los efectos sonoros. A la traducción naturalista del *chêne* por *roble* prefiere la riqueza sonora de *encina*, «bella infiel» que le costará el vapuleo de Juan de Arona (2010: 314-316)¹⁰ por traducir *alcos* y no *alisos*, antes de decidirse por otra opción: el rey de los elfos, versión defendida por Alfredo González Prada en las *Baladas* (2004: 279-282) y aceptada por Arona.

La tentación de embellecer la poesía de otro autor asoma más de una vez, especialmente en esa alegoría del amor imposible que es el poema de Gautier «Au bord de la mer»/«A la orilla del mar». En lugar del texto literal «su gran abanico de lentejuelas» introduce el cultismo «albo»: «el abanico de albas lentejue-

10 Juan de Arona comenta con sorna en una carta publicada en *La Opinión Nacional* el 29 de enero de 1886: «Nuestra indiscreta curiosidad con el amigo P. no ha tenido más fundamento que la creencia, en que todavía persistimos, de que al traducir Alcos por Alisos obedecía a una noción abstrusa, fuera de nuestro alcance, y de la que rabiábamos por vernos en posesión. Quizá nos la quiere ocultar egoístamente; quizá no se da cuenta él mismo de lo que sabe: vamos a ver si lo ayudamos a alumbrar» (p. 315).

las», junto con el galicismo «negligente» («negligente mano») en lugar de «manos distraídas» («mains distraites»). A lo largo del poema, el culto a la belleza resulta tan celebrado que González Prada convierte un poema romántico en parnasiano.

Ahora bien, la traducción constituye sobre todo un ejercicio de estilo, un entrenamiento como se practica ahora en los talleres de escritura creativa. Esa practicidad requiere un notable empeño que se observa en la redacción de dos versiones de «Las siete vírgenes de piedra», una en octosílabos y otra en eneasílabos. González Prada escamotea algunas dificultades léxicas: en «Una luz» –el título de esta balada era: «Une flamme»/«Una llama»–, los vocablos franceses *brandon* y *marguillier* (hachón, monaguillo) no son traducidos ni están en los diccionarios de fácil consulta; también se hizo la vista gorda con algunas alusiones religiosas y omitió el «En nombre de Cristo» de «Los dos sembradores».

■ UNA FRANCIA HECHA REALIDAD

Después de ejercitarse en traducción, para González Prada, la etapa siguiente será la creación de baladas de tema francés, como las que escribió de tema peruano y que expresaron un compromiso poético con la realidad nacional. Creo que hemos de observar la misma implicancia social en el paso de las traducciones a las baladas de tema francés. Son las poesías tituladas «Guignol», «Roberto Macaire», «La noche de San Bartolomé». En «Guignol» y «Roberto Macaire» González Prada se divierte, no juega con las palabras como los escritores que aprenden otro idioma, sino que representa a grandes rasgos la sociedad francesa de su tiempo, aquejada por la pobreza y la corrupción. Roberto Macaire es el arquetipo del político que roba a los burgueses tan abobados por la palabrería que ni se dan cuenta de la estafa de que son víctimas:

Hoy cumplí faena triple:
ganar dos mil electores,

difundir la buena causa,
y robarme diez relojes.

Guignol, la marioneta francesa más famosa, recreada por González Prada, se protege del invierno al calor de la lumbre y arroja al vacío al dueño que quiere desahuciarlo y le reclama los alquileres atrasados. «La abuela» es otro texto festivo inspirado por el autor de canciones populares Béranger («Ma grand-mère») contra la doble moral y próximo a la impudicia de las letrillas («Mas presentóse don Casto / Y uno tuve para el gasto / Y otro tuve para el gusto»). Es un himno a la vida libre y a la sensualidad por la confesión entretenida de una anciana a sus nietas.

Por último, si bien «Los dos sembradores» no transportan al lector a un pasado intemporal, la poesía valora de forma didáctica el trabajo tanto manual como intelectual, haciendo hincapié en la fertilidad de la tierra labrada:

Vida al cuerpo dan las mieses
en el surco derramadas,
y los himnos del Poeta
alimento son del alma.

Aquella Francia imaginada en las traducciones precoces, al viajar a Europa, González Prada dejó de representarla para transcribir una Francia real en la que el silfo y la sultana fueron reemplazados por el gañán¹¹ y el «grand propriétaire» («el hacendado»)

11 Esta es la versión en prosa de «Los dos sembradores» con que González Prada empieza el discurso «El intelectual y el obrero»: «En la tarde de un día cálido, la Naturaleza se adormece a los rayos del Sol, como una mujer extenuada por las caricias de su amante. El gañan, bañado de sudor y jadeante, agujonea los bueyes; mas de súbito se detiene para decir a un joven que llega entonando una canción:

¡Dichoso tú! Pasas la vida cantando, mientras yo, desde que nace el Sol, hasta que se pone, me canso en abrir el surco y sembrar el trigo.

¡Cómo te engañas, oh labrador! responde el joven poeta. Los dos trabajamos lo mismo y podemos decirnos hermanos; porque, si tú vas sembrando en la tierra, yo voy sembrando en los corazones. Tan fecunda tu labor como la mía: los

que «congratula al jardinero, suelta un ioh! de regocijo / Si en la antigua platabanda de amapolas y claveles / Divisa coles».

Las lecciones del Parnaso quedaron relegadas por la literatura anarquista asequible en el París radical de finales del siglo XIX. En adelante, de ninguna manera, el fundador de la Unión Nacional, el Catón de los partidos políticos peruanos podría dar a conocer una poesía que no fuera de combate, enfrentando la falacia de la «república aristocrática». Las cartas que redactó en francés como director de la Biblioteca Nacional, de las que se conserva una copia en el fondo Luis Alberto Sánchez de la Biblioteca Nacional, fueron enviadas a varios librereros parisinos a partir de 1912. La investigación que realicé en agosto de 2015 volviendo a esa fuente de documentación administrativa me permitió observar hispanismos notorios¹² e identificar qué libros encargaba a París y Madrid. La edición del epistolario de los González Prada (Francisco, Manuel y Alfredo) favorecería nuevos descubrimientos sobre el ideólogo peruano y su entorno familiar.

granos de trigo alimentan el cuerpo, las canciones del poeta regocijan y nutren el alma» (González Prada 2009: 245).

12 «Au cas de vouloir vous charger de la rémission [sic] jusqu'à Lima, je vous prie aussi de me dire le montant de la somme a vous envoyer, en incluant l'emblage [sic], l'assurance et les frais de transport. Payement au comptant. Agréez, monsieur, etc. Manuel G. Prada». Carta a Charles Velley, Lima, 2 de julio de 1912 (Fondo reservado Manuel González Prada-Luis Alberto Sánchez).

BIBLIOGRAFÍA

ARONA, Juan de

2010 [1867] *Poesía latina*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

EYMAR, Marcos

2013 «Vocables sans ombre: intégration et désintégration dans les écritures bilingues». En MORCILLO F. y C. PELAGE. *Écrire dans une autre langue*. Orléans: Paradigmes, pp. 43-55.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

2015 [1901] *Minúsculas*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

2009 *Ensayos 1885-1916*. Ed. Isabelle Tausin-Castellanos. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

2004 [1939] *Baladas*. Ed. Isabelle Tausin-Castellanos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

1979 *Cantos de otro siglo*. Ed. Luis Alberto Sánchez. *Obras completas*, tomo III, volumen 7. Lima: Copé.

1977 *Ortometría*. Ed. Luis Alberto Sánchez. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1973 *Poemas desconocidos*. Ed. Elsa Villanueva de Puccinelli. Lima: La Clepsidra.

1937 *Nuevas Páginas Libres*. Ed. A. González Prada. Santiago de Chile: Ercilla.

RUIZ CASANOVA, José Francisco

2000 *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1977-1978 «Fondo bibliográfico Luis Alberto Sánchez-Manuel González Prada». En *Boletín de la Biblioteca Nacional*. Lima, N° 77-80, pp. 7-37 (Índice de los originales autógrafos y otros documentos archivados en la Biblioteca Nacional).

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo

1998 *Mallarmé en castellano. Divagaciones*. Vol. III. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

VEGA CERNUDA, Miguel Angel

1939 *Baladas*. Traducción de Manuel González Prada.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwqlr9>

THOMAS WARD

LOYOLA UNIVERSITY MARYLAND

MANUEL GONZÁLEZ PRADA Y LA LINGÜÍSTICA DE LIBERACIÓN

En la teología, tenemos la teología de liberación de Gustavo Gutiérrez; y en la filosofía, la filosofía de liberación de Enrique Dussel. Y si lo pensamos, podemos hallar en la lingüística una rama de pensamiento poco estudiada de Manuel González Prada, una que anticipa lo que denominaremos aquí la lingüística de liberación.

La lingüística de liberación consiste en buscar superar las limitaciones de expresión. La inquietud sobre la búsqueda de una expresión fidedigna de lo que quiere enunciar un autor ha sido un obstáculo insuperable en la literatura latinoamericana desde la época del llamado Barroco de Indias. Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo, lamenta en su respuesta a Sor Filotea que «el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir» (1981: 828b). Andrés Bello nos da una pista para entender la naturaleza de este obstáculo en una expresión atinada en su *Gramática de la lengua castellana* cuya primera edición data de 1847. Para el escritor venezolano-chileno, «el habla de un pueblo es un sistema artificial de signos» (1982: 27), los cuales son parte del sistema semiótico para representar la realidad. Pero si los signos no coinciden con la circunstancia, no servirán satisfactoriamente para representar esa circunstancia. Tal vez Bello usa la palabra «artificial» aquí porque el español viene de España y, por lo tanto, es artificial en las Américas.

Lo opuesto de lo «artificial», obviamente, es lo «natural» y esto nos conduce a un gran ensayista del siglo XIX, José Martí. En su famosa contribución de 1891, «Nuestra América», el escritor cubano discute su ideal gubernamental de que el gobierno de un país tiene que nacer de este mismo país. Esta propuesta puede aplicarse al idioma, ya que el lenguaje puede ser una forma de regir a las personas, definir a las cosas, y si no nace de la gente, puede reprimirla. Martí contrapone los elementos naturales nacionales y lo que él llama «la falsa erudición» (1984: 39), la cual puede entenderse como un artificio. Si un idioma no nace de un pueblo, no puede representar a ese pueblo. Esta es una de las razones por la cual el romanticismo rechazó el clasicismo de la generación anterior, que evocaba civilizaciones antecedentes a la nación, evocaciones que también podían juzgarse como artificiales. Entonces un ideal para los escritores sería una expresión natural oriunda del pueblo.

En esto hay que considerar que una lengua no es estática, se robustece con las realidades físicas y culturales locales, así como con las importaciones de voces, conceptos y prácticas de otras culturas, el llamado cosmopolitismo. De manera parecida, los humanos mismos se modifican con las migraciones, cuando personas de un lugar pasan a otro. Estas migraciones igualmente implican transformaciones culturales. Sabemos por el modelo de la transculturación desarrollado por el antropólogo Fernando Ortiz que tanto las comunidades que migran como las que reciben a los inmigrantes cambian mutuamente, lo que se denomina «transculturación». La lengua fundida con la cultura en contacto con las realidades locales, nacionales e internacionales pasa asimismo por un proceso de transculturación desde tiempos inmemoriales, pero estos procesos tienen un significado especial en las Américas a partir de 1492.

Edmundo O’Gorman se refiere a un lado de estas permutaciones en su conocido libro *La invención de América*. Observa que si la esencia española se trasplanta a América para «realizar la Nueva Europa», fatalmente continuará evolucionando en

América con rumbo distinto, «adaptando el modelo a las nuevas circunstancias» (1984: 153). Es decir, las pautas españolas tuvieron que adaptarse a la nueva realidad, a la nueva toponimia, a la nueva gastronomía, a los sistemas locales de labor, de agricultura, de agua, a los nuevos idiomas. Al modificarse el idioma, este se acomoda a la realidad local; pasa de ser artificial a ser natural. Por lo tanto, el español en las Américas comenzó a tomar diferentes giros según el lugar.

Luego se modifica con los neologismos científicos y los préstamos de otros idiomas. El castellano tiende a evolucionar de una manera diferente en el Perú que en España debido al abismo transatlántico entre las dos circunstancias geográficas y culturales. En esta oportunidad, veremos cómo, con la difusión del idioma de la Madre Patria, se detecta una evolución acelerada dentro de su nueva circunstancia (1.^a parte), debido a la fuerza popular (2.^a parte), los neologismos (3.^a parte) y los préstamos de otros idiomas (4.^a parte). Postularemos a partir de González Prada cómo estos cambios en sí constituyen un reflejo de las transformaciones en el medio nacional e internacional, mientras el fomento de estos puede considerarse como una lingüística de liberación.

■ 1.^a PARTE. LA EVOLUCIÓN INEXORABLE EN LA EXPRESIÓN Y EL MEDIO

El problema de la relación entre el verbo y un sujeto con deseo de expresarse, fundamental para la literatura mundial, atrae la atención de varios poetas, novelistas y ensayistas después de Sor Juana. En el siglo XIX, se manifiesta en escritores españoles como Gustavo Adolfo Bécquer, Mariano José de Larra y Francisco Giner de los Ríos¹. Se recalca entre las inquietudes del filósofo francés Auguste Comte (1798-1857). En las Américas se exhibe

1 Sobre Larra y Giner, véase Thomas Ward. *La teoría literaria: romanticismo, krausismo y modernismo ante la globalización industrial*.

en el novelista y ensayista norteamericano James Fenimore Cooper (1789-1851) y en el ensayista y poeta sudamericano Manuel González Prada (1844-1918), peruano de nacimiento, pero universal de espíritu. La preocupación por la inconsistencia entre la idea y la palabra es universal, obviamente, pero es un problema que se agudiza en situaciones diglósicas y en circunstancias que supuestamente son poscoloniales.

El medio ambiente y la lengua nacional son elementos de un sistema que debe ser natural y que progresa según las normas de evolución. En todas las épocas siempre ha existido el debate acerca de que si una lengua debiera evolucionar o no. Ocurrieron y ocurren polémicas entre puristas y progresistas. Para ilustrar esta temática, consideremos las ideas al respecto de dos célebres escritores decimonónicos de nacionalidades diferentes: Fenimore Cooper, por ejemplo, se oponía a las permutaciones por las que pasa un idioma; y el filósofo francés Auguste Comte, las defendía. Para el norteamericano, no se debía alterar los nombres de las cosas de los ancestros, había que preservarlos (Cooper 1956: 120). Por esto, tal vez, a Cooper le fascinaba el pasado, lo cual lo condujo a escribir grandes novelas históricas como *El último de los mohicanos*, publicada en 1826 sobre los eventos relativos a la guerra franco-americana de 1757. De otro lado, para Comte, una lengua no se crea de la nada sino que evoluciona, se deriva de una lengua anterior en concordancia con un nuevo estado social (1969: 131, vol. VI). Llega a esta conclusión porque, de no ser así, no habría correlación entre medio y lengua, correspondencia inexorable para la sociología, disciplina que él inventó. Las lenguas modernas fueron creadas, según Comte, por la acción estética, cuando los hablantes medievales dieron forma a la expresión de las lenguas modernas europeas (1969: 139, vol. VI). Para que una red semiótica se desarrolle, el progreso social es esencial. Sin duda, Comte influye en González Prada más que Fenimore Cooper².

2 Hemos tocado el tema del eco de Comte en González Prada dentro del marco de la teoría literaria en Ward (2010).

Manuel González Prada tenía mucho interés en el idioma. Con razón mi profesor Robert Mead hizo la siguiente observación sobre González Prada en 1955: «Entre todas sus ideas predominantes, las que expresa sobre la lengua son de las más definidas» (1967: 119). González Prada cree en la evolución de los idiomas y es partidario de una rama de la lingüística que se conoce como la lingüística evolutiva, introducida como disciplina por August Schleicher (1821-1868) en una serie de artículos de la década de los cincuenta. Pero como no hay pruebas antropológicas sobre los orígenes del idioma, la Société de Linguistique de Paris se negó a aceptar más artículos sobre el tema a partir de 1866. Esto no impidió que González Prada se interesara por la disciplina y que emitiera su opinión al respecto.

Como decíamos, la influencia de Comte en el González Prada de *Páginas libres* era preponderante. Como el sociólogo francés, González Prada reconoce la soberanía de la relación lengua-medio en su evolución. Pensaba en este tema antes de publicar *Páginas libres* en 1894 y lo seguía contemplando después. Ensayo fundamental para entender su especulación sobre este problema es «Notas acerca del idioma». Entre la versión de 1894 y la póstuma que Luis Alberto Sánchez publicó en 1946 a partir de las notas del autor, González Prada persistió en atar nudos a su teoría de lengua y medio. Conviene notar que hay tres fechas dignas de mencionar para entender el pensamiento lingüístico que elabora González Prada en este ensayo. Isabelle Tausin-Castellanos, refiriéndose al ensayo tal como fue modificado en el ejemplar que Luis Alberto Sánchez depositó en la Biblioteca Nacional, concluye que: «Por las variaciones de tinta y grafía se deduce que fue retocado en varias épocas»³. ¿Cuáles son estas épocas? 1889 es el año de composición que nos da el autor; 1894, el de la publicación de la primera edición de *Páginas libres*; y 1918, el del fallecimiento de González Prada, después del cual

3 Tausin-Castellanos llegó a concluir a raíz de su estudio filológico que este «es el texto más inacabado que dejó Manuel G. Prada» (González Prada 2009: 115, n. 1).

el autor no pudo hacer más revisiones. Estos momentos en la composición del ensayo no representan cambios fundamentales en su pensamiento al respecto, sino más bien un proceso de ampliar, profundizar, agudizar y preocuparse por el estilo de ello. En esta instancia, nosotros nos limitaremos a las versiones de 1894 y la más madura de 1946.

En la edición definitiva que Sánchez elabora, González Prada había agregado una serie de pensamientos que nos hablan como si fueran de ultratumba, pero que fortalecen y refinan las ideas que había brindado en las versiones difundidas durante su vida. Estas añadiduras representan un pensamiento más acabado y, a veces, más coherente. Por ejemplo, agrega una idea básica que establece el fundamento para una teoría evolutiva de la lengua. Añade un concepto absolutista de que una lengua se amolda, como «resultado necesario del medio intelectual i moral, del mundo físico i de nuestra constitución orgánica» (González Prada 1946: 260). La relación entre medio y lengua en los tiempos modernos es orgánica, es decir, natural, aunque no necesariamente onomatopéyica⁴. Puede ser que el español fue «artificial» en el momento de imponerlo en las Américas, pero al climatizarse al entorno, se naturaliza. De esta forma, coincide con la idea de la nación natural por la cual aboga José Martí y se mantiene lejos de la idea de Bello del idioma como «artificio». Es parte del hacerse de las cosas. El verbo «resultar» que emplea González Prada implica una consecuencia causal en el idioma determinada por la cultura, el medio físico y hasta los organismos humanos que lo usan para expresarse.

4 Robert Mead nota que entre las diferentes teorías del origen de las lenguas: la bíblica, la bucal, la conceptual, González Prada es «partidario» de la onomatopéyica (1967: 120). En un fragmento incluido en *El tonel de Diógenes*, probablemente redactado durante la última década de su vida, el pensador asocia las palabras de las lenguas remotas y prehistóricas con los sonidos de la naturaleza y asevera que son «onomatopéyicas» y desde ellas «se patentiza la evolución lenta del ruido a la palabra» (González Prada 1945: 155).

■ 2.^a PARTE. EL FERVOROSO IMPULSO POPULAR EN LA EVOLUCIÓN DE LAS LENGUAS

González Prada sugiere reconocer la fecundidad evolutiva del lenguaje y parece que Comte filtra por su concepto. Para el positivismo comteano, el genio estetizante se expresa no solo por medio del escritor culto, sino también por la elaboración popular (Comte 1969: 130, vol. VI). Desde que Marcus Valerius Probus intentó impedir inconscientemente la evolución del latín vulgar a las lenguas romances al dar reglas como *numquam non nunqua* en su *Apéndice* (Lathrop 1980: 11)⁵, los eruditos suelen tratar de contrarrestar la evolución de una lengua. Esta tendencia, por ejemplo, ocurre en el inglés americano. Los instruidos tratan de conservar el subjuntivo «if I were» sustituido por el «if I was» del uso coloquial. En España, la Real Academia Española igualmente se preocupa por procesos de esta índole y ha tardado en aceptar setiembre por septiembre, y todavía prefiere este sobre aquel. González Prada es consistente en sus ataques a estos tipos de resistencia a la evolución lingüística. Comenta la futilidad de «Afanarse por que el hombre de hoy hable como el de ayer», y califica este afán como un «capricho académico» (1894: 237; 1946: 259). Basándose en la historia literaria, pronostica un futuro que admita el dinamismo de las lenguas. Lo concibe de esta forma: «Gonzalo de Berceo i el Arcipreste de Hita requieren un glosario, lo mismo Juan de Mena, i Cervantes le pedirá mui pronto» (González Prada 1894: 238; 1946: 260)⁶. Cuando un lector necesita un glosario de un texto de los siglos anteriores para su lectura, prueba que con el paso de los siglos el léxico ha

5 Se disputa la autoría del *Appendix Probi*.

6 Emite una idea muy parecida en la versión primogénita de la «Conferencia en el Ateneo», la cual se mantuvo en las tres versiones del ensayo: «Las razones que Cervantes i Garcilaso tuvieron para no expresarse como Juan de Mena o Alfonso el Sabio nos asisten hoy para no escribir como los hombres de los siglos XVI i XVII» (González Prada 1886: 40; 1894: 22; 1946: 21-22). En la primera versión dijo «hallar» y en la segunda «expresarse» (González Prada 1886: 40; 1894: 22).

cambiado y, por extensión, las lenguas van modificándose. Para González Prada, la evolución lingüística representa el progreso de la humanidad.

El proceso evolutivo popular, representado por el paso de *numquam* a *nunqua* y luego por el de *nunqua* a *nunca*, se ubica en el nivel de la gente de todos los días. El lenguaje popular es, para González Prada, el más matizado y renovador de todos. Ya por 1886 en la versión original de la «Conferencia en el Ateneo de Lima», otro importante ensayo publicado en que se discurre sobre la lengua, el concepto de González Prada comienza a tomar forma. Explica: «Las ideas se vigorizan y retemblan en la fuente popular: de las canciones, refranes y dichos del vulgo brotan las palabras originales, las frases gráficas, las construcciones atrevidas. El trabajo de las multitudes transforma las lenguas» (1886: 40). Notamos que en este pasaje el interés no es sencillamente la lingüística, se ve igualmente en relación con las ideas. Pero en la versión posterior de la conferencia que se incluyó en la primera edición de *Páginas libres*, se destacan dos cambios interesantes: primero, la expresión «las ideas se vigorizan» se transforma en «los idiomas se vigorizan» y se agrega otra crítica de los académicos, a quienes González Prada describe como «gramáticos» y «eruditos». He aquí la oración modificada:

Los idiomas se vigorizan y retemblan en la fuente popular, más que en las reglas muertas de los gramáticos i en las exhumaciones prehistóricas de los eruditos. De las canciones, refranes i dichos del vulgo brotan las palabras orijinales, las frases gráficas, las construcciones atrevidas. Las multitudes transforman las lenguas (González Prada 1894: 23).

El interés de la segunda versión se hace puramente lingüístico, pues ahora «los idiomas» predominan sobre «las ideas». Es a través de esta «fuente popular» que evoluciona la lengua a la vez que nacen las nuevas literaturas. El lenguaje popular es el más creativo de todos. Son «las construcciones atrevidas» de la expresión vulgar las que debilitan la resistencia académica al

cambio y las que fomentan que el lenguaje se transforme con el medio social.

Como son los pueblos los que moldean las lenguas, estas no son intercambiables entre las naciones. Comte, por ejemplo, ve imposible que un poeta francés poetice con el latín de la Roma antigua porque el genio estético y el medio social no concuerdan mediante una lengua extinta (1969: 174, vol. VI). La misma contrariedad sucede cuando, para Comte, un poeta trata de expresarse con un habla ajena. Es incapaz porque la sociedad francesa no está afinada con un idioma producido en otro medio, sea contemporáneo o histórico. Quizá la proposición comtiana sobre el idioma y el medio se explique con las palabras del estructuralista checo Jan Mukařovský, quien advierte cómo «el lenguaje poético [...] está arraigado en el sistema de un lenguaje *particular* nacional» (1977: 11; cursiva suya, trad. nuestra). Este crítico se apoya en el hecho de que «una construcción poética adquiere características en un idioma que lo distingue de los rasgos que lo definen en otros idiomas» (1977: 11; trad. nuestra). En esto coincide con otra idea emitida por Bello en su *Gramática* cuando este formuló el siguiente concepto: «El habla de un pueblo [...] bajo muchos respectos se diferencia de los otros sistemas de la misma especie; de que se sigue que cada lengua tiene su teoría particular, su gramática» (1982: 28). Obviamente un autor que escribe en una lengua que no sea la materna va a tener más dificultad para acertar con los registros de la expresión y las connotaciones de las voces. Comte intuía esta dificultad que tiene sentido de sobra en el contexto plurilingüe de Europa. Tanto él como su discípulo rebelde del Perú tienen interés en lo lingüístico, aunque para este se comprende como un baluarte contra la herencia española. González Prada llegó a sus ideas al observar, mejor dicho, escuchar, el habla del pueblo. Pero su concepto de pueblo no debe entenderse como nacionalismo, sino como un esfuerzo de elaborar una teoría universal del idioma libertador aplicable a otros pueblos, a pesar de partir de realidades peruanas.

■ 3.^a PARTE. FUERZAS ANTAGÓNICAS: NEOLOGISMOS Y ARCAÍSMOS

No toda la evolución de una lengua ocurre en la fuente popular y no toda ella es progresista. En ambas versiones de «Notas acerca del idioma», González Prada concibe consistentemente dos procesos inversos que imponen estrés a la evolución lingüística mientras que uno contrapone al otro: «En las lenguas, como en los seres orgánicos, se verifican movimientos de asimilación i movimientos de segregación, de ahí los neologismos o células nuevas i los arcaísmos o detritus» (1894: 237; 1946: 260). Si una lengua no tiene contacto con los nuevos hallazgos en la ciencia, no tendrá alimento para relacionarse con estos hallazgos ni se relacionará con la modernidad.

Nuestro autor seguía pensando en este fenómeno después de la publicación de *Páginas libres* en 1894. En sus apuntes para una eventual nueva edición reconoce cómo el proceso evolutivo culto representado por la imposición de neologismos ocurre en el nivel científico y filtra al popular: «Los descubrimientos científicos i aplicaciones industriales acarrearán la invención de numerosas palabras que empiezan por figurar en las obras técnicas i concluyen por descender al lenguaje común» (1946: 260). Para hacer que esto pase, sin embargo, los mismos científicos tienen que ser difusores para actualizar a las masas de acuerdo con las sucesivas etapas de la modernidad. Al decir del maestro, según otra de las nuevas cláusulas agregadas, «sin el vulgarizador, las conquistas de la ciencia serían el patrimonio de algunos privilegiados» (1946: 257). Entonces, este espíritu democrático de los neologismos garantiza que todas las clases sociales puedan tener acceso a la modernidad. Pero la influencia científica no es la única fuerza en el idioma. Ya aludimos a la fuente popular, y hay otra que va contra estas dos.

Se infiere en las ya aludidas «reglas muertas de los gramáticos» un rechazo a los académicos por parte de González Prada. Hay más que decir al respecto. Cuando alguien se apega a los libros antiguos, se impide la apertura mental necesaria para

abrazar la modernidad, lo que González Prada describe como «la civilización». Suponemos que la invectiva que nuestro autor lanza contra gramáticos y eruditos, quienes se adhieren a la historia y las tradiciones, resulta de la influencia del positivismo, que rechaza lo retrógrado a favor del progreso. Vemos una idea parecida en un prólogo de 1890 o 1891 (según Luis Alberto Sánchez) que González Prada brindó para un poemario, *Brisas del Rímac*, de Abel de la E. Delgado. El poemario nunca se publicó, pero se salvó el prólogo, en el cual se afirma lo siguiente: «si el neologismo implica un nacimiento, el arcaísmo no pasa de una disección» (González Prada 1937a: 218-219). La «disección» aquí implica el estudio –otra vez una crítica a los académicos– de algo muerto, estancado, que no vive, no crece, no evoluciona y no progresa.

El mismo tema lo había abordado en la «Conferencia en el Ateneo». Allí manifestó lo siguiente: «Arcaísmo implica retroceso: a escritor arcaico, pensador retrógrado» (González Prada 1894: 22; 1946: 21)⁷. A partir de estas palabras, condena a los escritores de profesión que se circunscriben al diccionario y elogia los procesos adelantadores del habla. Aprecia tanto al lenguaje popular que influye desde abajo hacia arriba, como al lenguaje científico que interviene desde arriba hacia abajo. De esta suerte, coexisten dos tendencias complementarias que acometen contra lo vetusto y, por consiguiente, estimulan el desarrollo de una lengua e intentan resolver el «no caber en las voces lo mucho que hay que decir» de Sor Juana.

■ 4.^a PARTE. NEOLOGISMOS Y PRÉSTAMOS COMO ELEMENTOS COSMOPOLITAS LIBERTADORES

Hemos dicho que las usanzas populares y los neologismos científicos fomentan la evolución de la lengua. Lo mismo sucede con

⁷ En la primera versión se dijo «a escritor anticuado, pensador retrógrado» (González Prada 1886: 40).

los préstamos. González Prada parte de esta relación idioma-sociedad y la politiza para reformar la sociedad letrada. Con ella, lo hace político-social y busca en ello un aparato de liberación. Como la introducción de vocablos científicos, la de los exóticos aleja la lengua de la del país conquistador y de las colonialidades mentales inscritas en el lenguaje para darle forma, para que represente el progreso⁸.

Los préstamos de las lenguas extranjeras son posibles puesto que no se conciben como onomatopéyicos relacionados con un idioma y no otro. ¿Cómo ve González Prada los elementos del signo semiótico? Apunta en un fragmento sobre el lenguaje recogido en *El tonel de Diógenes*: «nadie dirá que el vocablo *monte* sea como la fotografía de un monte [...]» (1945: 156). Como ya las lenguas modernas han superado la relación onomatopéyica entre la palabra y el objeto o la idea que representa, como tal vez lo hubo en los orígenes remotos de las lenguas, los nuevos signos importados pueden gozar de sus regímenes fonéticos exóticos sin dañar a la realidad local ni a su significado semiótico original. Es decir, si existe una relación entre la nación natural propuesta por Martí y la lengua natural que refleja al pueblo, un pueblo subordinado tiene derecho a tomar signos exóticos para que su horizonte se expanda. Con otro nombre, González Prada descubre la transculturación lingüística antes de que Ortiz acuñara este término al referirse a la cultura.

No es nada innovador que González Prada piense de esta forma. El español es por naturaleza un idioma abierto a los préstamos, y por esto, el autor peruano, al señalarlo, no dista sustancialmente de un célebre historiador de la lengua de España, Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), quien como filólogo, lingüista e historiador empapado con el pasado, tendría que ser conservador. En su famoso *Manual elemental de gramática histórica española* (1902, 1905, 1914, 1918, 1925, 1940), cuya primera

8 La idea de la colonialidad mental la derivó de sintetizar «la colonialidad del poder» de Quijano y el libro de Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*.

edición anticipa *Horas de lucha* por seis años, reconoce que sobre el latín vulgar que vino a la península ibérica de Roma, lo cual constituye el substrato del castellano, sucedió una variada y constante importación de vocablos exóticos en el castellano. Menciona voces griegas, germanas, árabes, que son lenguas de mayor peso en el desarrollo del castellano, y posteriormente las francesas, italianas, gallego-portuguesas, catalanas/valencianas, leonesas, aragonesas, andaluzas y americanas (Menéndez Pidal 1905: 15-30). Le interesan a este español historiador de la lengua estos préstamos porque quiere efectuar un estudio científico de la evolución del lenguaje. Le interesaría a un criollo letrado porque busca descolonizar un medio lingüístico estancado con «arcaísmos», entonces, surge su interés por los préstamos de los grandes idiomas europeos de su época y, claro, aunque en grado menor, de los indígenas.

Al tomar una postura activa ante el idioma, González Prada no hace más que partir de un precepto básico de la lingüística. Él distingue una relación entre el idioma y la inteligencia. Al preparar la tercera versión de «Notas acerca del idioma», percibe un peligro: «la lengua amolda nuestra inteligencia, la deforma» (1946: 266). El temor de nuestro autor se basa en una realidad lingüística. Como Antxon Olarrea explica en un manual de texto de nuestra época, «*el lenguaje constituye una ventana que nos permite describir la estructura de la mente humana*» (2001: 1; cursiva suya). Entonces, desde la lógica gonzalezpradiana, si la ventana es limitada, lo es asimismo la actividad cerebral. Para el que se contenta con un idioma vinculado al pasado, el futuro no puede ser expansivo. González Prada es idealista, y para la reconstrucción de las sociedades en procesos de descolonización, los préstamos, los neologismos, los extranjerismos y los provincialismos pueden servir. Se prestan a estos procesos porque fragmentan «el molde convencional de la forma cuando lo exijan las ideas» (González Prada 1894: 28; 1946: 27). Los neologismos y los préstamos trabajan para el progreso y para evitar el retroceso. Recordamos cuando González Prada enunció la sentencia «a escritor arcaico, pensador

retrógrado». Con las adquisiciones lingüísticas, la realidad cosmopolita se impone en la realidad nacional vigorizando las condiciones de la pedagogía, de la expresión y del discurso. En fin, si Menéndez Pidal es descriptivo en cuanto a los procesos lingüísticos, González Prada es discursivo; para él tales procesos pueden tener un papel descolonizador en la expresión peruana, y por lo tanto los abraza positiva y entusiastamente.

Específicamente, propone el uso de préstamos europeos para destruir la hegemonía del casticismo: «El francés, el italiano, el inglés i el alemán acometen y abren cuatro enormes brechas en el viejo castillo de nuestro idioma» (González Prada 1894: 238; 1946: 261). Y de hecho, en su propia prosa y poesía, González Prada emplea préstamos de estos idiomas. Algunos ejemplos pueden servir para ilustrar el proceso creativo: se apropia de palabras inglesas como *clown* (1938: 224; 1945: 156) y *clergyman* (1908: 77; cursiva suya). Obviamente hay una diferencia entre *clergyman* y clérigo puesto que, por lo menos en la época de González Prada, aquel solía ser protestante y este, católico. Pero González Prada se percata de una diferencia entre «payaso» y *clown* también. Al describir al presidente Nicolás de Piérola, concluye que «si en 1880 era un payaso ecuestre evolucionado en un circo de sangre, desde 1895 es un clown pedestre haciendo cabriolas en un tapiz de miriñaques y sotanas» (1938: 224; sin cursiva). El sentido de la idea de payaso se agudiza al expresarse con el vocablo inglés, que es agudo, no llano como la voz española. Al hablar de Friedrich Nietzsche en un grafito dice que «Es, más el *bluff* y la *pose*, / Un don Quijote al revés» (1947b: 52; cursiva suya), lo cual es interesante, puesto que Nietzsche fue un alemán y *bluff* es una palabra del inglés, y *pose*, del francés. Las palabras se arrancan de sus antiguos contextos lingüísticos, culturales y nacionales cuando se integran en el novoespañol. Pero no siempre. Al hablar del poeta romántico alemán Heine, lo compara con el «minnesinger» (1894: 9), el *minnesänger*, el trovador germano de la Edad Media. La palabra alemana es apropiada para describir al poeta alemán. Cuando nuestro autor

habla del idioma como un «perpetuo *devenir*» (1946: 260; cursiva suya), *devenir* en el sentido de hacerse, constituye un galicismo. En su inacabado ensayo «Nuestros indios» de 1904 se refiere a dos novelistas franceses, Paul Bourget y Maurice Barrès, incluyendo al primero en la categoría de los *dilettanti*, y al segundo, en la de los *fumistes* (2009: 233; cursiva suya). Obviamente *dilettanti* viene del italiano, y *fumistes*, del francés. Se importan dos conceptos, uno de Italia y otro de Francia a la expresión peruana para hacer al idioma apto para describir las nuevas realidades.

La idea de tomar vocablos de otros idiomas para expandir el campo semiótico de un idioma no es una invención de González Prada. El filólogo francés Ernest Renan, otro modelo para González Prada, es capaz de utilizar los préstamos para ensanchar el campo semiótico del idioma francés. Lo hace para expresar ideas que no son innatas a la nación francesa. Se excusa de usar un anglicismo, *comfortable*, en su exposición sobre la belleza y el arte. Admite: «je suis obligé de me servir de ce mot barbare pour exprimer une idée peu français» (1984: 300). Entonces, González Prada participa en la práctica común de pedir prestado vocablos exóticos en su época cosmopolita. Pero su fin no puede ser el de los cosmopolitas europeos de su época, interesados mayormente en los otros países de su continente. Las metas de los norte y suramericanos son otras, las de integrar a las Américas en la órbita mundial. No se necesita solo de dos idiomas. Si todos los idiomas se involucran en aceptar y dar nuevas voces, pasan por verdaderos procesos de transculturación.

No debe sorprender que, en algunas ocasiones, González Prada mencione a las lenguas autóctonas como fuente para ajustar el español al modo de expresarse en el Nuevo Mundo. Apartándose de una postura exclusivamente eurocéntrica, afirma en las versiones posteriores de la «Conferencia en el Ateneo de Lima» que «las lenguas americanas nos proveen de neologismos que usamos con derecho, por no tener equivalentes en castellano, por expresar ideas exclusivamente nuestras» (1894: 26; 1946: 25). En esto, el concepto del español de González Prada

se aleja dos veces del renacentista de las lenguas vernáculas europeas cuyas herencias clásicas las clasificaban como lenguas civilizadas que proponían domar la voz y la gramática de los demás pueblos, postura y prácticas ideológicas analizadas por Walter Mignolo (2003: 45). Primero, ya no hay por qué ver el castellano como un instrumento de conquista política como lo fue durante el Renacimiento y, luego, no existe ningún problema en que la lengua española se module de acuerdo con su medio para que se expanda la mente del pueblo y que se acomode a la nación natural. De acuerdo con lo que dice Mignolo sobre el contexto mexicano, aquí aplicado al contexto andino, la incorporación de las palabras e historias andinas en el idioma de la nueva nación Perú representa una discontinuidad con la tradición grecorromana (2003: 55). Durante el Renacimiento se inserta la semilla de descolonialismo dentro del colonialismo, es decir, la naturaleza misma del español facilita la incorporación de neologismos, proceso descolonial. Esta semilla asimismo establece las bases que van a tener eco en el cosmopolitismo, una especie de liberación lingüística.

Sin embargo, parece existir una especie de inconsistencia entre la lingüística de liberación de González Prada y la praxis de su lexicología. Tomemos como punto de partida al filólogo Menéndez Pidal, quien afirmó en su famoso *Manual elemental de gramática histórica española* acerca de las voces provenientes del quechua: «los destructores de este Imperio [Inca] tomaron allí gran porción de nombres [...] y los propagaron por toda América y por España» (1905: 23-24). Sin querer, Menéndez Pidal intuye un aspecto de la transculturación lingüística porque el español sintió el peso del quechua. El otro aspecto, seguro, es cuánto este idioma sintió el peso de aquel, aunque en grado mayor (por ejemplo, Muysken, 1979).

Como se sabe, comúnmente hay una variedad de palabras de uso frecuente en el español dentro del Perú y afuera. Podemos mencionar *pampa*, llano, de uso general en Sudamérica, tanto para describir un rasgo geográfico como la toponimia en voces

compuestas (Cochabamba, etc.); *cancha*, de uso común, donde se juega el tenis o el fútbol; y la misma palabra, de uso peruano, para el maíz tostado. Al pensar en el maíz hay que mencionar *choclo* –de uso en el Perú, Chile y Argentina– y *guano* –tan fundamental para el Perú del siglo XIX que no solo pasó al español, sino al inglés durante ese siglo–. Y, claro, los animales, la *llama*, la *vicuña*, el *puma* y el *cóndor*. Del aimara vino la voz *alpaca* (DRAE; Hualde y otros 2001; Menéndez Pidal 1905: 29; Calvo Pérez y Urbano 2013: II). Estas voces son imprescindibles para describir el reino animal, y en el caso de *cancha* y *pampa*, para describir los espacios en la naturaleza y en la urbe. Y no solo en las Américas, sino en la misma España cuando el conocido novelista Leopoldo Alas las documenta cuando tiene en *La Regenta* a sus personajes Víctor Quintanar, el Provisor, y el Marquesito llevando ropa tejida de alpaca (1884: 243, 429; 1885: 422, 447). En el caso americano, estas palabras son especialmente importantes. Superan la mera moda y pueden considerarse como libertadoras en su uso porque sin ellas la realidad americana se deformaría con el léxico español del siglo XVI cuando mal denominaba las cosas que describía. Como bien nota Gade, los españoles y primeros criollos llamaron «ovejas» a llamas y alpacas durante los primeros dos siglos del intervalo colonial (Gade 2013). La flexibilidad del español, aun cuando no dio resultados inmediatos, fue de gran ventaja en los procesos decoloniales.

Por esta razón, el reconocimiento de los vocablos indígenas en Menéndez Pidal y en González Prada es descriptivo (¡e interesante!) en el primero, y libertador (y necesario) en el segundo. Pero González Prada no suele poner en la práctica tanto lo que propone en la parte indigenista de su teoría lingüística. No se aprovecha de estos vocablos en su propia producción, salvo en contadas ocasiones. Usa la palabra *guano*, tan importante para la política y la sociedad en aquel momento histórico, y luego, en *Horas de lucha*, empleará la voz *yanacona* en el contexto de promover la liberación de «*yanaconas*» y otras personas oprimidas (1908: 34; su cursiva). Este no es el caso en las llamadas *Baladas*

peruanas donde podemos encontrar varios vocablos de procedencia quechua incluyendo *zupay*, *huatanay*, *coraquenque*, *quena*, *chasqui*, *curaca*, *mitayo* y otros. También usa la voz «quechua» para describir ese idioma. En una pequeña nota algo profética con tono irónico incluida en *El tonel de Diógenes* describe a 2200 como el año «cuando el inglés haya sucedido al quechua y el antiguo Imperio de Manco forme parte de los Estados Unidos» (1945: 151-152). Pero, una lectura de los ensayos de González Prada revela que el uso de voces indígenas es limitado. Una conclusión es que el activista lingüístico conocía estas palabras que empleó en *Baladas peruanas*, pero que no vio la necesidad de usarlas en su prosa combativa, en la cual quería relacionarse políticamente con sus lectores criollos.

Pero no debemos concluir que no consideraba la filología quechua importante. En «Byron», un artículo publicado en *El Comercio* en 1900, luego recopilado en *Nuevas páginas libres* (1937a: 193-206), González Prada reconoce la importante labor filológica de Gavino Pacheco-Zegarra en cuanto al quechua en su trayectoria lingüística y en el drama anónimo *Ollantay*. Pero no entra en detalles sobre los estudios quechuistas de Pacheco-Zegarra a pesar de estar familiarizado tanto con los publicados como con los inéditos⁹. Para el ensayo «Byron», González Prada no tiene tanto interés en el quechua ni en el drama *Ollantay* sino en la composición del poema de Pacheco-Zegarra sobre el escritor romántico británico Lord Byron. Por lo tanto, podemos afirmar la importancia teórica de las importaciones de las voces americanas en el español para González Prada, aunque fuera de las *Baladas peruanas* pone en praxis su propuesta solo contadas veces. En este sentido, tampoco dista tanto del famoso lingüista español en su manual de gramática cuyas primeras ediciones se publicaron en 1902 y 1905 cuando González Prada debió estar ocupado en la edición definitiva de *Páginas libres*.

9 Tauzin-Castellanos también nota la paradoja de que González Prada era amigo de Pacheco-Zegarra, pero que no emplea la palabra «Quechua» en su ensayo «Notas acerca del idioma» (2006: 297).

Una posible explicación se encuentra en la tensión entre la realidad quechuafónica y un mundo ahora conectado con Lima mediante telégrafos, y desde 1888, los teléfonos, y desde 1897, el cine¹⁰. Suponemos que González Prada no relacionaba el quechua con la ciencia y con la industria, dos otras actividades que acarrearán a otras facetas de su lingüística de liberación. El hecho de que González Prada no incorporó más voces indígenas en su prosa, lo que hubiera ido contra la estética cosmopolita de la cual partía, no indica necesariamente una contradicción. Simplemente significa que no adelantó tanto como quisiéramos, pese al gran progreso que representa. Como ha sugerido Isabelle Tausin-Castellanos, parece que «su ideal internacionalista» predomina sobre el quechua (2006: 297). Por lo tanto, los préstamos y los neologismos no solo detienen al colonialismo y al neocolonialismo, también tienen el rol de suavizar el nacionalismo mediante funciones transculturales. En la propuesta lingüística de liberación cosmopolita de González Prada predomina el cosmopolitismo aunque con una dosis reducida de indigenismo.

Si bien la expresión popular, la cual puede ser indígena, mestiza o criolla, acentúa la identidad local, los neologismos, los vocablos científicos y los exóticos alejan una región de la metrópolis. Pensando en José Martí, se podría decir que la expresión popular coincide con la idea de la nación natural, y los vocablos científicos y cosmopolitas deben catalogarse como una red artificial constituida por múltiples procesos de transculturación. Las sociedades se modifican en su contacto mutuo y modifican su misma naturaleza de acuerdo con la fuerza que la ciencia y la tecnología ejercen en las costumbres de la sociedad. Luego se naturalizan estos elementos. De

10 El telégrafo funcionó en el Perú desde la década de 1860 e internacionalizó las noticias en periódicos como *El Comercio*. Este periódico tiene reportajes telegráficos de Europa tan temprano como 1868. El primer teléfono lo usó el presidente Cáceres en 1888, y la primera película se proyecta en el Club de la Unión en 1897.

acuerdo con González Prada, las lenguas vivas, palpables, dinámicas, transformables, son las únicas que pueden servir al genio estético. Siendo evolutivas, progresan a nuevos estados de expresividad. Estos estados desarrollados aceleran el progreso de la sociedad. Si el genio estético evoluciona por medio del contacto con lenguas, formas e ideas extranjeras, el medio tendrá que hacerlo al relacionarse con un léxico robusto. Por lo tanto, el Perú se pone en contacto con el mundo y se relaciona con él mediante su idioma revigorizado. En esto consiste la lingüística de liberación de Manuel González Prada.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS, Leopoldo «Clarín»

1885 *La Regenta*. Tomo II. Barcelona: Biblioteca «Arte y letras».

1884 *La Regenta*. Tomo I. Barcelona: Biblioteca «Arte y letras».

ANÓNIMO

1878 *Ollantai. Drame en vers quechuas du temps des Incas. Texte original écrit avec les caractères d'un alphabet phonétique spécial pour la langue quechua; précédé d'une étude du drame, au point de vue de l'histoire et de la langue; suivi d'un appendice en deux parties et d'un vocabulaire de tous les mots contenus dans le drame*. Ed. Gavino Pacheco Zegarra. París: Maisonneuve.

BELLO, Andrés

1982 *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Madrid: EDAF.

CALVO PÉREZ, Julio y Henrique URBANO (eds.)

2013 *Lexicón o vocabulario de la Lengua General del Perú. Compuesto por el maestro Fray Domingo de Santo Thomas de la orden de Santo Domingo*. 2 vols. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

COMTE, Auguste

1969 *Œuvres d'Auguste Comte*. 11 vols. Paris: Éditions Anthropos.

COOPER, James Fenimore

1956 *The American Democrat*. 3.^a ed. New York: Vintage Book.

CRUZ, Sor Juana Inés de la

1981 «Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz». En *Obras*. México: Editorial Porrúa.

GADE, Daniel W.

2013 «Llamas and Alpacas as “Sheep” in the Colonial Andes: Zoogeography Meets Eurocentrism». En *Journal of Latin American Geography*. Vol. 12, N° 2, pp. 221-243.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

- 2009 *Ensayos 1885-1916*. Ed. Isabelle Tausin-Castellanos. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- 1946 *Páginas libres. Texto definitivo*. Ed. Luis Alberto Sánchez. Lima: Editorial PTCM.
- 1945 *El tonel de Diógenes*. Ed. Alfredo González Prada. Inicial de Luis Alberto Sánchez. México: Edición Tezontle.
- 1938 *Figuras y figurones*. Ed. Alfredo González Prada. París: Tipografía de Louis Bellenand.
- 1937a *Nuevas páginas libres*. Ed. Alfredo González Prada. Santiago: Ediciones Ercilla.
- 1937b *Grafitos*. Ed. Alfredo González Prada. París: Tipografía de Louis Bellenand.
- 1935 *Baladas peruanas*. Ed. Luis Alberto Sánchez. Santiago: Ercilla.
- 1908 *Horas de lucha*. Lima: El Progreso Literario.
- 1894 *Páginas libres*. París: Tipografía de Paul Dupont.
- 1886 «Conferencia del Sr. Prada». En *El Ateneo de Lima*. T. I (1), pp. 29-47.

HUALDE, José Ignacio, Antxon OLARREA y Anna María ESCOBAR

- 2001 *Introducción a la lingüística hispánica*. Cambridge: Cambridge University Press.

LATHROP, Thomas

- 1980 *The Evolution of Spanish*. Newark: Juan de la Cuesta, University of Delaware.

MARTÍ, José

- 1984 [1891] «Nuestra América». En *Política de nuestra América*. Prólogo de Roberto Fernández Retamar. 4.^a ed. México: Siglo XXI, pp. 37-44.

MEAD, Robert

- 1967 [1955] «González Prada: el prosista y el pensador». En *Perspectivas interamericanas: literatura y libertad*. New York: Las Américas, pp. 103-142.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón

- 1905 *Manual elemental de gramática histórica española*. 2.^a ed. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

- MIGNOLO, Walter D.
2003 *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. 2.^a ed. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan
1977 *The Word and Verbal Art*. Trad. y ed. John Burbank y Peter Steiner. New Haven: Yale University Press.
- MUYSKEN, Pieter
1979 «La mezcla de quechua y castellano. El caso de la “media lengua” en el Ecuador». En *Lexis*. Lima, vol. III, N° 1, pp. 41-56.
- O’GORMAN, Edmundo
1984 [1958] *La invención de América*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- OLARREA, Antxon
2001 «La lingüística: Ciencia cognitiva», en *Introducción a la lingüística hispánica*. HUALDE, J. I., A. OLARREA y A. M. ESCOBAR (eds). Cambridge University Press, pp. 1-44.
- ORTIZ, Fernando
2002 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra.
- QUIJANO, Aníbal
2000 «Colonialidad del poder y clasificación social». En *Journal of World-Systems Research*. Vol. VI, N° 2, pp. 342-386.
<http://jwsr.ucr.edu/archive/vol6/number2/pdf/jwsr-v6n2-quijano.pdf>. Web. 12 Apr. 2011.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
2012 *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. 22.^a ed. Madrid: Espasa.
<http://www.rae.es> (consulta 29 de mayo de 2015).
- RENAN, Ernest
1984 «D’ une religion a l’autre». En *Renan, Histoire et parole, Œuvres diverses*. Ed. Laudyce Rétat. París: Robert Laffont.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1986 *Nuestras vidas son los ríos... Historia y leyenda de los González Prada*. 2.^a ed. Lima: Fundación del Banco de Comercio.

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle

2006 «Crítica genética de “Notas acerca del idioma” y un apéndice sobre “Nuestros ventrales”». En *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Ed. Isabelle Tausin. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 287-302.

THIONG’O, Ngũgĩ wa

1986 *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Oxford/Portsmouth: NH, James Curry/Heinemann.

WARD, Thomas

2010 «De Auguste Comte a Émile Zola: la teoría literaria modernista de Manuel González Prada». En *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. 87, N° 4, pp. 485-508.

2004 «La teoría literaria: romanticismo, krausismo y modernismo ante la globalización industrial». En *Romance Monographs*. Mississippi, vol. 61, University of Mississippi, pp. 15-35.

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN
ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

MANUEL GONZÁLEZ PRADA Y SINIBALDO DE MAS

En los distintos idiomas de la tradición occidental existen tres grandes orientaciones y prácticas respecto del ritmo del verso en la poesía: cuantitativa, acentual y silábica. Los poetas griegos y latinos hicieron uso de la primera basados en la combinación de sílabas largas y breves. Así, un hexámetro dactílico, verso utilizado para poemas como la *Iliada* y la *Odisea* se estructuran mediante el conjunto de seis dáctilos:

— uu — uu — uu — uu — uu — uu

El dáctilo se construye en base a una sílaba larga: — y dos breves: uu.

Por su parte, el ritmo acentual se construye en base a sílabas tónicas y átonas que se desarrollan en conjuntos acentuales de dos, tres, cuatro, etc., sílabas que contienen una tónica. Por ejemplo, el pentámetro yámbico del verso inglés podemos representarlo así:

To be or not to be, that is the question

o ó/o ó /o ó/ o ó/o ó/ o

El verso acentual se agrupa por conjuntos con acentuaciones repetidas que pueden ser de dos sílabas: óo, oó; de tres: óoo, oóo, ooó, y así sucesivamente. Cada conjunto posee nombres distintos. Por ejemplo, la famosísima cláusula acentual del poema «Marcha triunfal» de Rubén Darío es el anfibraco: oóo.

En el caso del ritmo silábico en el verso, este se conforma por la repetición regular, o variable, según sea el caso, de los acentos. Recordemos:

El dulce lamentar de dos pastores,

2 6 10

Salicio juntamente y Nemoroso,

2 6 10

he de contar sus quejas imitando;¹

4 6 10

En estos famosos versos de la «Égloga I» de Garcilaso puede observarse la distribución regular de los acentos en las sílabas segunda, sexta y décima, en los dos primeros versos, y la cuarta, sexta y décima en el tercero. Estos endecasílabos de Garcilaso poseen tres momentos de intensidad tónica producida por los acentos.

Los poetas representativos de los distintos idiomas optan siempre, pues, por un ritmo que otorga la musicalidad peculiar que poseen los versos de acuerdo a la elección realizada por ellos dentro de un vasto conjunto de posibilidades y que se mantiene en el tiempo, por motivo de la continuidad de la tradición, en los poetas que los siguen.

Yo me atrevería a afirmar que el aprendizaje del ritmo, en la expresión poética, tiene el valor de un abecedario, es decir, de un conocimiento primordial para escribir poesía y su mayor o mejor aprovechamiento es esencial en la escritura del poema.

En castellano se ha usado tradicionalmente el ritmo silábico, pero han existido momentos de la expresión poética mediante ritmo acentual y de lo que Pedro Henríquez Ureña llamó la versificación irregular y, finalmente, la denominó como de versos fluctuantes. Ahí está, como gran ejemplo, el *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena (1411-1456), un poema medieval². Este ritmo

1 Garcilaso de la Vega. *Poesías castellanas completas*. Edición de Elías L. Rivers. Madrid: Castalia, 1982, p. 119.

2 Juan de Mena. *Laberinto de fortuna*. Edición de John G. Cummins. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979. En la sección «El verso de arte mayor», de la Introducción, se explica el funcionamiento del ritmo acentual del poema.

acentual, sin embargo, cedió ante el embate del ritmo silábico que introdujeron Juan Boscán y Garcilaso de la Vega en los albores del Renacimiento español que reinó durante cuatro siglos.

La «Égloga en hexámetros», de Esteban Manuel Villegas (1589-1669), es una golondrina que no hizo verano en el siglo XVII español³. Sin embargo, se trata de un feliz intento de rítmica de un buen poeta del Siglo de Oro, autor de algunos poemas ejemplares que intentaba aclimatar la utilización del hexámetro en la lengua castellana.

En nuestro idioma, la idea de imitar los versos acentuales tuvo un larguísimo paréntesis entre el medioevo y el siglo XIX cuando algunos escritores comenzaron a hacer nuevamente uso de él en algunos libros de preceptiva literaria⁴. En otros casos se trataba de ejemplos singulares de traducciones poéticas en libros dedicados a recoger sobre todo la obra propia⁵. Las muestras fueron realizadas, pues, en forma tímida y a título de ejemplos de las posibilidades del ritmo acentual en castellano.

El ejemplo más importante de la preceptiva y de la práctica en el uso de la rítmica acentual se le debe a Sinibaldo de Mas (1809-1868), autor del *Sistema musical de la lengua castellana* que, hasta el momento de su muerte, tuvo cinco ediciones, variables todas ellas, entre 1832 y 1852. Estas demuestran la persistencia y la dedicación de su autor a la rítmica acentual⁶. El libro de

3 En Esteban Manuel Villegas. *Eróticas o amatorias*. Edición y notas de Narciso Alonso Cortés. Madrid: Espasa-Calpe, 1956, pp. 243-246.

4 Por ejemplo el filólogo y traductor español Juan Gualberto González (1777-11859) en sus *Obras en prosa y verso*. Madrid: Imprenta Alegría y Charlain, 1844, tres tomos. En el tercer tomo se encuentran sus *Apuntes sobre versificación castellana comparada con la latina en orden a la posibilidad de hacer exámetros en nuestra lengua*. Además de tratar con gran conocimiento acerca del verso latino y castellano, ofrece como muestra, en las pp. 105-109, una versión en hexámetros de la segunda bucólica de Virgilio seguida de un comentario.

5 Por ejemplo, el poeta mexicano José Sebastián Segura (1822-1889) tradujo en sus *Poesías*, Puebla/París: Librerías La Ilustración, A. Donnamente, 1884, pp. 244-249, una versión de la bucólica cuarta de Virgilio en hexámetros castellanos.

6 Ahora puede consultarse la excelente edición publicada por José Domínguez Caparrós: *Sistema musical de la lengua castellana*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001. El editor realiza una compulsión de todas las ediciones y salva, entre las notas, muchos de los ejemplos omitidos en la última de 1852.

Sinibaldo de Mas tuvo una recepción más bien negativa, pero muchos reconocen su mérito y su seriedad. Para los que, como yo, alguna vez intentaron leer su versión en hexámetros de la *Eneida*⁷ y fui derrotado en forma inmisericorde por ella, no me parece extraño este rechazo frente a los principios teóricos de Sinibaldo de Mas que no guardaban una contrapartida práctica en su traducción de la obra maestra de Virgilio.

Que Manuel González Prada conocía las teorías de Sinibaldo de Mas, no puede dudarse. En las notas al final de *Exóticas* (1911) se lo cita explícitamente con cuatro ejemplos. En sus *Apuntes para una «rítmica»*, publicados por Luis Alberto Sánchez con el título de *Ortometría*⁸, González Prada cita a Sinibaldo de Mas en las páginas 5, 15, 19-21, 24 y 45-46. En el estudio «El verso de nueve sílabas» lo cita en las páginas 102-103 y 106.

En *Minúsculas* (1901 y 1909), las innovaciones de González Prada consistieron, sobre todo, en la adaptación de estrofas de otros idiomas: el italiano, el francés, el inglés, el alemán. No se trató, pues, mayormente, de una innovación rítmica, sino estrófica. Existen, sin embargo, en este libro varios poemas escritos en ritmo acentual como aquellos titulados «Ritmo soñado». Puede fijarse y fecharse, casi con toda precisión, 1901, el momento del gran cambio de escritura en los poemas de Manuel González Prada de la métrica silábica a la métrica acentual. Estos experimentos acentuales producen en su poesía el cambio de tonalidad y constituyen, en su libro posterior, *Exóticas*, el intento manifiesto de una expresión naciente que abre nuevas posibilidades al verso castellano. Estos experimentos son muy interesantes aunque no constituyan un acceso a plenitud dentro de la modernidad.

Veamos el poema «Ritmo soñado», quizá el más característico por su disposición visual en las ediciones de 1901 y 1909:

7 *La Eneida de Virgilio traducida al castellano por Sinibaldo de Mas*; precédele un prólogo con «El sistema musical de la lengua castellana» por el mismo autor. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1852.

8 *Ortometría: Apuntes para una rítmica*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.



RITMO SOÑADO

(Reproducción barbara del metro alemánico)

Sueño con ritmos domados al yugo derigido acento,
Libres del rudo carcán de la rima.

Ritmos sedosos que efloren la idea, cual plumas de un cisne
Rozan el agua tranquila de un lago.

Ritmos que arrullen con fuentes y ríos, y en Sol de apoteosis
Vuelen con alas de nube y alondra.

Ritmos que encierran dulzor de panales, susurro de abejas,
Fuego de auroras y nieve de ocasos.

Ritmos que en griego crisol atesoren sonrojos de virgen,
Leche de lirios y sangre de rosas.

Ritmos, oh Amada, que envuelvan tu pecho, cual lianas tupidas
Cubren de verdes cadenas al árbol.



RITMO SOÑADO.

Sueño con ritmos domados al yugo
De rígido acento,
Libres del rudo carcán de la rima.

Ritmos sedosos que efloren la idea,
Cual plumas de un cisne
Rozan el agua tranquila de un lago.

Ritmos que arrullen con fuentes y ríos,
Y en Sol de apoteosis,
Vuelen con alas de nube y alondra.

Ritmos que encierran dulzor de panales,
Susurro de abejas,
Fuego de auroras y nieve de ocasos.

Ritmos que en griego crisol atesoren
Sonrojos de virgen,
Leche de lirios y sangre de rosas.

Ritmos, oh Amada, que envuelvan tu pecho,
Cual lianas tupidas
Cubren de verdes cadenas al árbol.



Entre las dos versiones de 1901 y 1909, puede apreciarse, en la segunda, la asimilación del segundo verso al primero por la diferente escansión de los versos. Lo que en la versión de 1901 aparece como estrofas de tres versos, con dos endecasílabos en los versos primero y tercero acentuados en las sílabas 4.^a, 7.^a y 10.^a y, en el segundo, un hexasílabo acentuado en las sílabas 2.^a y 5.^a, se transforma en la versión de 1909 en dos versos de 17 y 11 sílabas. En realidad lo que ocurre es que este poema no estaba medido en la primera edición con una métrica silábica sino con una métrica acentual que solo en su segunda presentación develaba en forma indudable su misterio. González Prada indica muy bien, en esta segunda presentación, el metro utilizado: «Reproducción bárbara del metro alkmánico».

Con «bárbara» González Prada se refiere, con toda probabilidad, a la mutación ocurrida entre la rítmica cuantitativa y la rítmica acentual. Debe decirse que la adaptación de la métrica cuantitativa a la métrica acentual no fue ajena a la evolución que se dio en el mismo idioma griego. Raffaele Cantarella, comentando este procedimiento en el poema *Dionisiacas* de Nonno, dice: «La misma [reforma] tiene en cuenta, incluso, el nuevo sentido musical de la lengua, que, poco antes, en la prosa, había sustituido los esquemas cuantitativos por las cláusulas y el ritmo acentual»⁹.

Esta mutación, que González Prada seguramente ignoraba, se había producido en el invierno de la literatura griega con poemas muy poco conocidos como el citado de Nonno. Pero, con fino oído y con intuición de poeta, había advertido muy bien las diferencias entre el verso de los antiguos y las adaptaciones modernas en lenguas como la alemana y la inglesa. En «Ritmo soñado», el título indica, sin lugar a dudas, la necesidad de la búsqueda de un nuevo tono poético acorde con los nuevos tiempos. Su anotación se complementa con la indicación de «alkmánico», que se refiere, con toda probabilidad, al poeta

9 Raffaele Cantarella. *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1972, p. 348.

griego Alcman (fl. c. 630 a.C.). Si se revisa *Exóticas*, puede encontrarse en el poema «Paz y concordia» cómo dicha combinación se cita con mayor detalle: «Imitación rítmica de unos versos alkmánicos», y luego se ofrece la acentuación de los versos y el molde de la estrofa como lo hace González Prada en casi toda la segunda parte de este libro:

óoo / óoo / óoo / óoo / óoo / óo

óoo / óoo / óoo / óo

Esta cita, antes de empezar el poema, apunta al mismo esquema rítmico de la segunda versión del poema «Ritmo soñado».

La fecha de la publicación de *Minúsculas*, en 1901, es, pues, el momento en que Manuel González Prada da a conocer sus primeros poemas escritos en ritmo acentual, pero, al tratarse de versos que parecen estar acentuados en forma tradicional, no se revelan plenamente. Es fácil deducir que, a partir de esta fecha, González Prada comienza a escribir y a utilizar con mayor frecuencia el ritmo acentual. La práctica continua de esta escritura podemos verla concretada, sobre todo, en la segunda parte de *Exóticas*. Además, permite verificar lo que Manuel González Prada le debe a las enseñanzas de Sinibaldo de Mas, por las múltiples citas sobre el teórico español en las «Notas» finales que acompañan *Exóticas*. Sobre este retórico español parece haber conversado, además, con algunas amistades. La prueba del entusiasmo de Manuel González Prada respecto de las teorías de Sinibaldo de Mas, puede encontrarse testimoniada en la reseña de su libro por José de la Riva-Agüero:

Exóticas quiere ser, en el propósito de su autor, un cuidado ejercicio de técnica, la comprobación de un bien meditado y estricto sistema rítmico en la versificación castellana, aplicable también a la prosa elevada y artística. Apreciador ferviente de Sinibaldo de Mas, aunque se aparte de él en bastantes particularidades, Prada

continúa la innovadora labor de combinaciones de métrica a que se dedicó este benemérito y no suficientemente celebrado poeta español¹⁰.

Como muy bien observa Riva-Agüero, Manuel González Prada no siguió a ultranza las enseñanzas de Sinibaldo de Mas. Debe advertirse que sus teorías constituyeron el impulso primigenio para que González Prada construyera, por sí mismo y de manera sencilla, los recursos técnicos que lo impulsaron al cambio de la rítmica silábica a la rítmica acentual, como explica en forma transparente, y como gran lección teórica y poética, en sus notas finales de *Exóticas*.

En estas breves líneas prescindimos de toda nomenclatura clásica. Las sílabas acentuadas y no acentuadas de nuestro idioma ninguna semejanza tienen con las largas y las breves de la lengua latina; y cuando decimos dáctilo a un trisílabo esdrújulo, anapesto a un trisílabo agudo, coreo a un disílabo llano y yambo a un disílabo agudo, damos el mismo nombre a cosas muy diferentes, aventurándonos a incurrir en muchas equivocaciones.

Aunque algunos metros clásicos obedecieran a leyes acentuales (como, por ejemplo, el hexámetro, el pentámetro, etc.) la métrica latina se basaba en las combinaciones de largas y breves; y aunque en el verso castellano ocurran algunas leyes cuantitativas (como, por ejemplo, la equivalencia de los finales esdrújulos, llanos y agudos) nuestra versificación se funda en el acento. No cabe negar que poseamos sílabas largas y sílabas breves; pero, al tratarse de versificación, hemos convenido en establecer el isocronismo de las sílabas, reconociendo que su diferenciación estriba únicamente en el acento. Un octosílabo, sea cual fuere el valor cuantitativo de sus sílabas, tiene ocho tiempos. No poseemos *Métrica* sino *Rítmica*; y Schlegel decía muy bien al afirmar que «los antiguos medían las sílabas, en tanto que los modernos las pesan»¹¹.

10 En *La Revista de América* N° 1, junio agosto de 1912. Tomo la cita de José de la Riva-Agüero. *Obras completas II: Del Inca Garcilaso a Eguren*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962, pp. 483-484.

11 En Manuel González Prada. *Exóticas*. Lima: Tipografía de «El Lucero», 1911, pp.155-156.

Comparando lo que afirma Manuel González Prada en estos párrafos, delata muy bien lo que lo diferencia de Sinibaldo de Mas que abogaba por un ritmo cuantitativo en castellano. González Prada cambia la nomenclatura de cláusula y sus correspondientes nombres (yambos, troqueos, anfíbracos, dáctilos, etc.), es decir, los grupos de las sílabas tónicas y acentuadas, y elige la denominación de «elementos rítmicos» que clasifica en ascendentes y descendentes que veremos plasmados en muchos poemas y que también aplica con rigor a unos interesantes poemas en prosa. Los críticos no han advertido que González Prada fue el primero en escribirlos en el Perú. Denomina a los de dos sílabas binarios; a los de tres, ternarios; a los de cuatro, cuaternarios. El ritmo lo divide en perfecto, proporcional, mixto y disonante de acuerdo a distintas agrupaciones de las cláusulas.

Debo destacar, finalmente, la supresión de la rima en los denominados «Ritmo sin rima» de *Minúsculas*. Es sabido que este elemento del poema fue considerado por muchos poetas de fines del siglo XIX como imprescindible en el poema. En castellano, el verso llamado «blanco» o «suelto» nunca fue muy apreciado ni por poetas ni por críticos. Se le aceptaba con reservas. Es curioso observar, por ejemplo, cómo en algunos poemas primordiales de la vanguardia europea como «Zone» de Guillaume Apollinaire o «The Love Song of J. Alfred Prufrock» de T.S. Eliot, pese al uso de lo que podemos llamar verso libre, persiste en ellos el uso de la rima, elemento difícil de desarraigar.

Por tal motivo, no puede dejar de mencionarse una de las contribuciones de Manuel González Prada como el llamado «Polirritmo sin rima», lógica evolución de los «Ritmo sin rima» ya citados. La escritura de varios poemas de esta característica: un metro de longitud variable sostenido por un ritmo construido con acentuaciones también variables, se ejemplifica en *Exóticas* con mayor o menor fortuna poética.

En el Perú de la prevanguardia, este metro tuvo un discípulo estimable en Juan Parra del Riego. Consideramos, sin embargo, que, como a los pocos años de los experimentos del polirritmo

de González Prada se introdujo el verso libre en la poesía hispanoamericana, su tentativa devino rápidamente obsoleta. Ahí están, sin embargo, los propios poemas de Manuel González Prada impulsando con su ejemplo el verso libre por su cercanía temporal a la liberación métrica y rítmica de la vanguardia que procedía del modernismo.

Las innovaciones de Manuel González Prada se dieron sobre todo en el aspecto formal y técnico de su expresión poética. Desde la perspectiva semántica de sus textos, y del tratamiento de la expresión poética, Manuel González Prada continuó siendo un poeta tradicional. Pesaban en él demasiado su adhesión al Parnasianismo y al Romanticismo. Por suerte, cerca de él se encontraba José María Eguren, quien da inicio a la sugerencia en la poesía peruana, que González Prada ignoró, y que supo llevar la poesía, esta vez sí, a la modernidad. Los aspectos técnicos quedaban superados, hacía falta ahora no solamente un ritmo soñado sino una nueva materia soñada que le diera vida.

JUAN CARLOS ALMEYDA

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

ORTOMETRÍA DE GONZÁLEZ PRADA Y LA TRADICIÓN TEÓRICA LITERARIA DE LA RÍTMICA DEL VERSO CASTELLANO

Manuel González Prada es un personaje capital en la historia de la literatura peruana. Por la misma razón, muchos son los estudiosos dedicados al análisis de sus producciones. Es de este modo como podemos advertir en nuestro autor múltiples versiones de él mismo: un prosista apasionado¹, un poeta en busca de modernidad y, además, un esforzado teórico literario. Esta ponencia trabajará abordando esta última faceta que mencionamos, es decir, la que González Prada tuvo al escribir las «Notas» finales de sus poemarios *Minúsculas* (1901) y *Exóticas* (1911) y, sobre todo, el cuaderno de apuntes publicado póstumamente y titulado *Ortometría. Apuntes para una rítmica* (1988²), en el que meditaba sobre la métrica, el ritmo poético, el acento y otros asuntos referidos al tema.

Ante el poco interés mostrado a esta obra, nuestra investigación intenta examinar los aportes conceptuales (cantidad, acento, ritmo, rondel) que concedió *Ortometría* al estudio de la rítmica de la poesía en español. Del mismo modo, procuraremos distinguirlo entre el acervo teórico escrito para el ritmo en los textos literarios en castellano y destacar el «diálogo» que mantiene su poética con la de otros importantes analistas. En este

1 Se considera la obra ensayística y ficcional de González Prada, aunque se le da mayor prioridad a la primera de estas.

2 Estamos utilizando la segunda edición de este texto, publicado en 1988.

punto habría que aclarar que con el «diálogo» no nos referimos a los que su autor tuvo acceso (como con Sinibaldo de Mas, José Coll y Vehí o Andrés Bello), sino que, además de ello, y sobre todo, queremos evidenciar el contacto de sus pensamientos con los más actuales críticos (como Isabel Paraíso, Antonio Quilis, Domínguez Caparrós, Rafael de Balbín y Navarro Tomás) en los distintos temas que hoy persisten en la métrica del idioma español.

Con respecto a las ideas que aborda la *Ortometría*, podemos clasificarlas siguiendo la propuesta de Isabel Paraíso en *La métrica española en su contexto románico* (2000). La autora señala que, según la manera de enfocar el objeto de estudio de la métrica, tenemos, por un lado, a la métrica sistemática –estudio sincrónico, estricto, de los componentes y estructuras– y, por otro, a la métrica histórica –estudio diacrónico, integral, del origen y evolución de estas estructuras–. Como es evidente, la primera parte de la *Ortometría*, sobre la cantidad, el acento y lo concerniente al ritmo, sería propia de un estudio sistemático; mientras que la última, la del rondel, sería mayoritariamente propicia de un estudio histórico³. Del mismo modo, buscando encontrarse con una métrica-rítmica propia del español, antes realiza un estudio de métrica comparada entre la grecolatina clásica, demostrando su gran conocimiento filológico, y la moderna castellana.

■ LA CANTIDAD Y EL ACENTO COMO BASE DEL RITMO

Cuando se inició el estudio de la métrica de la lengua de España, muchas dudas surgieron acerca de la «base rítmica»⁴ característica

3 Otros estudios han evadido esta última parte de la *Ortometría*, olvidando tal vez que, como lo señala Paraíso, esta se involucra más con la métrica diacrónica.

4 Con esta frase, «base rítmica», Isabel Paraíso distingue a los «elementos que se reiteran –y por ello resultan generadores de ritmo–» (2000: 27). Estos factores son diferentes de acuerdo al idioma en el que se escribe la poesía. Esto es lo que se discute en el castellano: cuál es la propiedad en el verso que, al repetirse, compone el ritmo. Domínguez Caparrós los llama «fundamentos de la versificación» (1975: 59-82). Rafael de Balbín (1975) agrupa en cuatro grupos a

en nuestro idioma. Existían, esencialmente, dos corrientes o posturas que tenían opiniones contrarias con respecto al elemento que le da el ritmo a los versos castellanos: la primera de ellas, la *versificación cuantitativa*, buscaba imitar las características de la lírica clásica, es decir, la griega y la latina; la segunda, la *versificación acentual*, sostenida desde Antonio de Nebrija en su fundamental *Gramática de la lengua castellana* (1492) y consolidada coherentemente por Andrés Bello en su clásico *Principios de ortología y métrica castellana* (1850)⁵.

Manuel González Prada, con *Ortometría*, se inscribe en la segunda tendencia de estas teorías, pues concibe que la rítmica española se cimenta en el acento. No obstante, para afirmar aquello, realiza sus cavilaciones acerca de la cantidad y, para ello, acude a sus conocimientos filológicos y explica las peculiaridades de la métrica en Grecia y Roma.

Tras mencionar las características de la métrica clásica, González Prada se dedica a indicar algunas falencias de esta sistematización antigua basada en las sílabas largas (—) y breves (u). Señala, por ejemplo, la presencia de sílabas «indiferentes», que podían ser breves o largas según la situación; o la existencia de figuras como la «sístole» y la «diástole», que abreviaban o alargaban, en ese orden, a las mismas⁶. Asimismo, confirma que el

los elementos que producen ritmo en el verso español. Los denomina «ritmos» y estos son ritmo de cantidad (no con respecto a la duración de las sílabas, sino al número de ellas: versificación silábica), ritmo de intensidad (referido a la colocación de los acentos: versificación acentual), ritmo de tono (con respecto a las pausas y a las cumbres tonales, que siempre aparecían en la última sílaba tónica y que denominó «axis rítmico») y ritmo de timbre (consideraba a las repeticiones de sonidos, como en las rimas y las aliteraciones).

5 La mayoría de teóricos y críticos contemporáneos lo consideran como el iniciador de la métrica moderna, es decir, la que concibe al acento como base rítmica de la versificación castellana. Su obra paradigmática lleva por título *Principios de ortología y métrica castellana*. Fue publicada en 1850, mientras González Prada ya vivía, pero en este trabajo utilizamos la edición de 1955.

6 No debe confundirse con las figuras métricas modernas, relativas a la acentuación, de «sístole» (adelantamiento del acento) y «diástole» (retraso del acento). Se puede revisar Quilis (1989: 29-30). Manuel González Prada no acepta estas licencias en la poesía.

acento tenía ya considerable importancia en la versificación latina, ciertamente, perteneciente a estratos menos cultos y refinados. Informa también que este ocultamiento de la longitud de las sílabas fue un proceso prolongado, pero que logró que el acento prevaleciera. Por estas razones, el pueblo lograba percibir el ritmo más por los afianzamientos acentuales que por la cantidad silábica.

Esta misma característica la observa Isabel Paraíso en su *Métrica española en su contexto románico* y, buscando la relación con la lírica griega, afirma que «en la *métrica latina*, los metros recitados fueron tomados de los griegos, aunque tratándolos independientemente, p. ej., recogiendo rasgos del habla común, como el acento de intensidad» (2000: 36). En una nota de la misma página, manifiesta que en la poesía latina y griega existió el acento de intensidad. Siguiendo estas inferencias, la autora cree que este tipo de versificación tiene repercusión sobre la métrica española.

En *Ortometría*, González Prada confirma que a pesar de la historia que relaciona al castellano con el latín o el arcaico griego, no existen argumentos suficientes como para aseverar que la base rítmica de la versificación española es la cantidad o duración silábica.

Andrés Bello, en su *Ortología y métrica*, según múltiples estudiosos, es quien consolida la idea de la naturaleza acentual de la lírica castellana. Afirma que «la consideración de las sílabas largas y breves es de [...] poca importancia en el verso» (1955: 86). Del mismo asunto opina Navarro Tomás en su *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*: «Existe entre las lenguas neolatinas un común fondo simétrico derivado de la rudimentaria versificación usada en el latín de la Edad Media. La actitud de estas lenguas no ha coincidido enteramente en el aprovechamiento y desarrollo de tal herencia» (1972: 33). Es decir, estos autores coinciden en el pensamiento.

Más recientemente, Paraíso nos hace recordar la influencia que en el discurrir temporal ha tenido este tipo de versificación en la poesía española. Afirma que:

El sistema métrico grecolatino gravita siempre sobre la cultura occidental, y de manera especialmente aguda en el Renacimiento y en los períodos clasicistas. Y ello a pesar de que *el elemento prosódico que lo sustenta* –la *cantidad silábica*, con su distinción entre sílabas largas y breves– *no sobrevive en ninguna de las lenguas románicas* (2000: 36, las cursivas son nuestras).

Sin embargo, González Prada tampoco niega la existencia de la cantidad, sino que indica que «siendo imposible emitir sonidos ni articular vocablos sin consumir algún tiempo, mejor dicho, no habiendo sonido sin duración o vibraciones acústicas sin extensión no existe lengua sin cantidad» (1988: 21). Es decir, el autor reconoce que la cantidad, la duración, es inherente a la sílaba y que es imposible que esta exista sin aquellas; a pesar de ello, también dice que las diferencias entre una y otra sílaba son imperceptibles para el oído común y, por lo tanto, no son relevantes para la producción de versos castellanos. En ese sentido no es posible basar nuestra versificación en esa característica, si bien cierta y necesaria, poco importante para los hablantes del español.

Respecto a aquello, Andrés Bello en su *Ortología y métrica* (1955), reconociendo que la cantidad es inherente al sonido, sentencia: «A pesar de estas diferencias, las duraciones o cantidades en todas las sílabas castellanas se acercan más a la razón de igualdad que a la de 1 a 2 [...]; y de aquí es que lo más o menos largo de una sílaba importa muy poco para la medida del verso» (1955: 84-85)⁷.

Rafael de Balbín, en su *Sistema de rítmica castellana*, dice que «pese a la variedad que reviste la fase espiratoria, el oyente

7 Es siempre peculiar que, para algunos estudiosos, Bello, ferviente defensor de la versificación acentual española, diga que la cantidad es propia de las sílabas y afirme su existencia. No obstante, creemos que él y González Prada son conscientes de que no podrían proponer otra forma de métrica sin explicar por qué tantos otros creían en la cantidad-duración como base rítmica del verso castellano; de este modo explicarían cuáles son las equivocaciones de los primeros, además.

castellano no percibe en la duración del *núcleo fónico espiratorio*, diferencias de apreciable proporción matemática. Por ello el idioma castellano, estima como sensiblemente igual, la cantidad del *tiempo espiratorio*» (1975: 62-63). Como se evidencia, aunque Balbín utiliza terminología más ligada a la fonética y con argumentos más técnicos, debido a la época en que lo dice además, su comentario coincide con el de González Prada: ambos reconocen la cantidad de las sílabas en español, pero también reconocen que las diferencias entre ellas no son lo suficientemente apreciables.

Como hemos repetido, Manuel González Prada nunca ocultó la existencia de la cantidad ni el valor que tenía en los versos castellanos (generalmente poco). Sin embargo, siempre destacó al acento como principal efecto que se distinguía en nuestro idioma y, por lo tanto, el elemento que reproduciría el ritmo en la poesía⁸. Es por eso que insinúa que probar la existencia de la cantidad en la poesía española no es suficiente como para afirmar que nuestra versificación es parecida a la de Roma o Grecia.

Más adelante agrega: «en nuestra lengua la cantidad silábica es indeterminada, vaga, insuficiente para servir de base a un sistema de metrificación, [por el contrario] el acento es una cosa determinada, precisa, suficiente para fundar una rítmica» (González Prada 1988: 38). Más aún, en una nota al margen añade: «Los gramáticos decían con razón que el acento era el alma del verso» (1988: 38). Por último, González Prada sentencia:

8 Nótese en las dos primeras oraciones de este párrafo la influencia de las dos «tendencias» que el autor registra en su *Ortometría*. En primer lugar, el *Sistema musical de la lengua castellana* de Sinibaldo de Mas (versificación cuantitativa); y en el otro opuesto, Andrés Bello con su *Ortología y métrica* (versificación acentual). Respecto a la postura de Sinibaldo de Mas manifiesta Navarro Tomás (1972): «Ignacio Luzán [...] introdujo la teoría neoclásica de la métrica cuantitativa a la manera latina, [...] recogida [...] posteriormente por José Gómez Hermosilla, [...] por Mariano José Sicilia [...] y por Sinibaldo de Mas». No obstante, a pesar de estar de acuerdo en lo fundamental, Domínguez Caparrós puntualiza que el sistema que propone Mas «une las características cuantitativas clásicas con las acentuales modernas» (1975: 67), aunque termine inclinándose por la primera característica.

«El acento de una palabra [...] [está] adherido a la sílaba como infundiéndole vida i personalidad» (1988: 38).

Todas estas frases que explícitamente escribe Manuel González Prada sobre la valía del acento solamente refuerzan la idea por la cual se sustenta como base rítmica, como fundamento de la versificación castellana al acento intensivo. El autor propone al acento como tal debido a su determinación, precisión, vitalidad, personalidad y por ser el «alma del verso».

Esta idea fue expuesta con mayor claridad por Andrés Bello, que inauguraría la métrica moderna que toma como fundamento de la rítmica en español al acento. Este la define como el «esfuerzo particular» que se le da a una sílaba en una palabra y que ocasiona un «tono más fuerte» y un «alargamiento de la duración» (1955: 46). La considera como el factor esencial en la rítmica castellana, dice de ello: «la estructura más grata es la que resulta de la distribución rítmica de los acentos» (1955: 145).

Otros teóricos igualmente la han considerado como la base rítmica propia del castellano, como dos célebres representantes de la teoría métrica: Rafael de Balbín (1975) y Tomás Navarro Tomás (1972). El primero propone su ritmo de intensidad, donde el valor importante radica en el ordenamiento de acentos dentro de la frase rítmica. Navarro Tomás dice que lo natural es que «el español [...], poseedor de un sistema de acentuación de líneas claras y precisas, haya destacado los recursos de este elemento en la composición de los versos» (1972: 34).

Los estudiosos de la métrica más actuales, como Domínguez Caparrós (1975), Antonio Quilis (1989) e Isabel Paraíso (2000), también son conscientes de la relevancia que tiene el acento en la lengua española y por tanto en la poesía que se realiza en este idioma. Quilis, por ejemplo, compara: «Nuestra versificación [...] se basan [sic] en el ritmo intensivo o acentual, no en el cuantitativo, como eran la griega o latina» (1989: 21).

No hay duda, para los teóricos modernos de la métrica española, que el ritmo poético se consigue con el ordenamiento

de las sílabas acentuales en el verso. Concepto que, como hemos visto, había vislumbrado González Prada en el siglo XIX y que acompañaba a las reflexiones de otros estudiosos de la época, como Andrés Bello. No obstante, también notamos que nuestro autor, para proponer esta forma de versificación, nunca descarta la existencia de la cantidad o duración silábica, sino que dice que el oído de los receptores no percibe con claridad las diferencias y que, por ello, no es lógico sustentar nuestra rítmica en ese factor, a pesar de que así lo hicieron nuestros antepasados latinos y griegos.

■ EL RITMO SEGÚN GONZÁLEZ PRADA

Es necesario saber qué entiende González Prada por ritmo, sin ello, nuestra discusión sería ociosa. En *Ortometría*, el peruano había afirmado que el ritmo en español era acentual y que, a diferencia del latín, los fenómenos ocurridos a causa de la cantidad silábica no son tan importantes para nuestra versificación. De este modo, el autor certifica que «el ritmo castellano es la proporción de los tiempos marcados por el acento» (1988: 42).

Andrés Bello, en su *Principios de ortología y métrica* (1955) aún tiene consideraciones con la terminología de ritmo y rítmica en contraste con metro y métrica. Samuel Gili Gaya, en la «Introducción a los estudios ortológicos y métricos de Bello» que aparece en la edición con que trabajamos, dice que «aunque [Bello] no rehuye [*sic*] emplear con alguna frecuencia en el libro la palabra *ritmo*, prefiere generalmente decir *metro*, porque este vocablo tenía más tradición, respondía mejor al título de *Arte métrica*» (Bello 1955: LXXX). No obstante, Bello claramente asevera: «La distribución regular de los acentos da a cada especie de verso cierto aire y marcha característica, que se llama *ritmo*» (1955: 139). Es decir, el venezolano concede al acento como el elemento que produce el ritmo en español. En este sentido, su definición es muy compatible con la de González Prada.

Tomás Navarro Tomás, en su *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, menciona que el verso es una «serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico. La

base esencial del ritmo del verso son los apoyos del acento espiratorio» (1972: 35). Este teórico concede valor a otros elementos que producen ritmo como la combinación de sílabas, las pausas, el tono o la cantidad silábica; no obstante, acepta que es el acento el elemento principal productor del ritmo del verso.

De igual manera piensa Rafael de Balbín con su *Sistema de rítmica castellana* (1975). Este autor propone sus cuatro formas de ritmos: de cantidad, de intensidad, de tono y de timbre. Sin embargo, en este libro existe un notable avance que presentiría González Prada: en la versificación en español hablamos más de rítmica que de métrica. Para este autor, el ritmo resulta de una disposición de los elementos fónicos de intensidad (la ordenación de los acentos en el verso), de cantidad (la duración de acuerdo a las unidades, sílabas métricas), de tono (pausas y cumbres tonales) y timbre (rimas, aliteraciones).

Antonio Quilis en su pedagógica *Métrica española* señala: «El ritmo supone una especial ordenación de los elementos que constituyen la cadena hablada, tanto estrictamente fónicos (cantidad, intensidad, tono y timbre), como lingüísticos (fonema, sílaba, palabra, orden de palabras, oración)» (1989: 15), en lo cual toma los aportes de Balbín e insinúa aspectos vinculados a la semántica.

En *La métrica española en su contexto románico* de Isabel Paráiso, se menciona que «el ritmo implica repetición, recursividad, retorno de algún elemento –lingüístico o no– en el texto» (2000: 24). Este concepto amplía los márgenes propuestos por González Prada, puesto que considera que el ritmo se consigue no solo con los elementos que ya habíamos mencionado (acento, sílabas, rima, pausas, estrofas...), sino que la autora pretende otras formas de versificación de naturaleza más semántica, que en este momento no nos concierne desarrollar⁹.

9 En la métrica moderna se conocen dos vertientes en estas teorías. Una de ellas considera los aspectos semánticos como parte de la rítmica: rítmica semántica; la otra solo apela a criterios lingüísticos, como el acento, la cantidad, la rima, pero no la relaciona con el componente de los significados: rítmica asemántica. Esta última ha sido la más difundida en la historia.

Otros conceptos relevantes que González Prada propuso en la *Ortometría* fueron también los de las unidades y los elementos rítmicos. Las unidades rítmicas son cada una de las sílabas que conforman el verso (que podría ser una sola vocal o una sílaba compuesta por la conjunción de vocales y consonantes, en una sola emisión de voz)¹⁰. Los elementos rítmicos son grupos de unidades rítmicas que tienen una sílaba métrica tónica o acentuada, antecedida o precedida de una, dos o tres átonas o inacentuadas.

Según lo que nuestro autor propone para escandir el verso: si la primera sílaba es acentuada, todos los demás elementos también empiezan por las siguientes sílabas tónicas; si la primera sílaba es inacentuada, el primer elemento rítmico dura hasta la primera sílaba tónica y esta estructura la mantienen las demás.

En la *Ortometría*, González Prada realiza un esquema de los elementos rítmicos y nombra a cada uno de ellos tomando la terminología de la métrica clásica. No obstante, en las «Notas» de *Exóticas* les otorga otra nomenclatura. Los grupos son los siguientes y al lado aparece la nominación que recibieron en *Ortometría*:

- Elemento binario ascendente: pseudo-yambo (oó: mujer)
- Elemento binario descendente: pseudo-coreo (óo: lira)
- Elemento ternario ascendente: pseudo-anapesto (ooó: ilusión)
- Elemento ternario descendente: pseudo-dáctilo (óoo: cándido)
- Elemento cuaternario ascendente: pseudo-pirriyambo (oooó: insensatez)

¹⁰ Las «unidades rítmicas» (sílabas o vocales) se han conocido en la métrica tradicional como «sílabas métricas». Rafael de Balbín (1975) utiliza una terminología más técnica y las llama «núcleo fónico espiratorio» en las que incluye la sílaba, la sinalefa (unión de sílabas de palabras contiguas) y la cadencia (sílaba final del verso posterior a la última acentuada).

- Elemento cuaternario descendente: pseudo-coripirriquo (óooo: préstamela)

Otro aporte importante que da González Prada en su teoría, es la clasificación de los ritmos que, para el autor, aparecen en la poesía española. Para ello, señala a los acentos como elemento que remarca la repetición rítmica y utiliza los elementos rítmicos o grupos silábicos que antes había expuesto. La particular clasificación de los ritmos que propone agrupa a los versos en cuatro conjuntos en los cuales se evidencia una forma característica de construir el ritmo: ritmo perfecto, ritmo proporcional, ritmo mixto y ritmo disonante.

a) RITMO PERFECTO

También llamado ritmo continuo. Este modo de versificar sucede cuando un elemento rítmico se repite en todo el verso. Es decir, no existen variaciones que incomoden al oído. Un ejemplo de este ritmo, que utiliza González Prada, lo podemos notar en la canción o copla «Un dolor jamás dormido» (1940: p. 18), donde sus versos octosílabos se componen de cuatro elementos binarios descendentes:

Un dolor jamás dormido,	óo. óo. óo. óo
Una gloria nunca cierta,	óo. óo. óo. óo
Una llaga siempre abierta	óo. óo. óo. óo
Es amar sin ser querido.	óo. óo. óo. óo
Corazón que siempre fuiste	óo. óo. óo. óo
Bendecido y adorado,	óo. óo. óo. óo
Tú no sabes ¡ay! lo triste	óo. óo. óo. óo
De querer no siendo amado.	óo. óo. óo. óo
A la puerta del olvido	óo. óo. óo. óo
Llama en vano el pecho herido:	óo. óo. óo. óo
Muda y sorda está la puerta;	óo. óo. óo. óo
Que una llaga siempre abierta	óo. óo. óo. óo
Es amar sin ser querido.	óo. óo. óo. óo

Que para analizarlo, podemos esquematizarlo:

Ún do – lór ja - más dor - mído,	ó o . ó o . ó o . ó o
Úna - glória - núnca - ciérta,	ó o . ó o . ó o . ó o
Úna - llága - siémpre a- biérta,	ó o . ó o . ó o . ó o
És a – már sin – sér que - rído.	ó o . ó o . ó o . ó o

b) RITMO PROPORCIONAL

El ritmo proporcional aparece en los versos cuando se suprime el acento de un elemento rítmico de una serie con ritmo perfecto, quedando así un elemento proporcional a otro. Por esta razón, esta forma de versificar se puede realizar a partir de una frase de seis sílabas. Esta característica aparece en los versos del poema en prosa de González Prada «La incertidumbre de Kouang-Tseo»:

Soñaba un día ser voluble mariposa: ya volando por encima de los huertos y los ríos, ya posándome en el délfico nectáreo de las flores ¿me acordaba yo de que en el mundo respiraba un tal Kouang-Tseo? Desperté de súbito, me vi Kouang-Tseo y al instante dije: –«Mi existencia de voluble mariposa, fue viviente realidad o vano sueño? [sic] ¿Soy yo el Kouang-Tseo que soñaba ser la mariposa o soy tal vez la mariposa que estará soñando ser Kouang-Tseo?» (1940: 164).

Que, analizando unos versos, esquematizaríamos:

Soñaba un día	oó oó o
sér vo - lúble - maripósa:	óo óo ooóo
yá vo - lándó - por encima	óo óo ooóo
dé los - huértos - y los ríos,	óo óo ooóo
yá po - sándó - me en el délfico	óo óo ooóo
nectáreo - dé las - flóres	oóoo óo óo

c) RITMO MIXTO

Este modo de versificar es más complejo que los anteriores, por eso, la cantidad mínima de sílabas o unidades métricas es diez. Se compone al unir series de elementos rítmicos o

grupos silábicos de tres sílabas con otras series de elementos de dos sílabas. Un ejemplo de un dodecasílabo con estas características es *óoo. óoo. óo. óo. óo*. Sin embargo, se pueden unir también series de ritmo proporcional con uno de ritmo perfecto. Un ejemplo de ello sería: *óoo. óoo. óooo. óo*.

d) RITMO DISONANTE

El ritmo disonante aparece en los versos cuando en una serie de ritmo perfecto binario se inserta un elemento ternario ocasionando disonancia en el oyente. Esto mismo sucedería si la serie fuera ternaria y se agregase un grupo binario. Según el lugar donde se inserte este elemento extraño: al inicio o al final, se tienen dos tipos de ritmos: con disonancia inicial o con disonancia final. La primera estrofa del poema «Pántum» de González Prada presenta en los versos impares ritmo mixto (*oo oo ooo ooó o*), y en los versos pares ritmo con disonancia final (*óoo óoo óoo óo*):

Alzando el himno triunfal de la vida	oó oó ooó ooó o
Muge el torrente en los fértiles llanos;	óoo óoo óoo óo
Yo siento mi alma de júbilo henchida,	oó oó ooó ooó o
Viendo en las mieses cuajarse los granos.	óoo óoo óoo óo

(1940: 38)

■ EL RONDEL DE GONZÁLEZ PRADA

Pocos han estudiado esta parte de los cuadernos de la *Ortometría. Apuntes para una rítmica* (1988). Sin embargo, el rondel fue una de las estrofas que más interesó a González Prada. De hecho, las «Notas» de *Minúsculas* están dedicadas al estudio de dichas estructuras. Siguiendo la ordenación que propone Paraíso, este trabajo pertenece más al género de métrica histórica, evolutiva, diacrónica, que a la métrica sistemática.

El texto de González Prada es una revisión histórica del rondel en su país de origen, Francia, y en sus adaptaciones españolas. Este sería precisamente el análisis diacrónico que hace el autor

de esta forma estrófica. No obstante, no es lo único que se dice del rondel. El peruano realiza un estudio más específico sobre esta estrofa extranjera y la manera como se traduce en la lírica castellana.

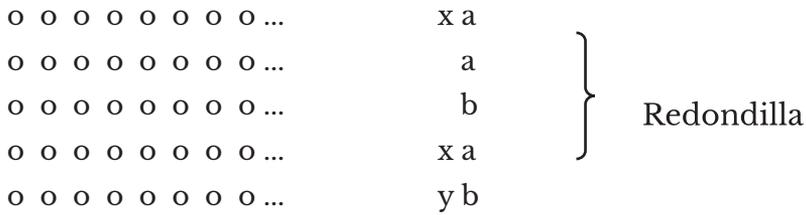
El análisis que González Prada le hace al rondel es especial. Utilizando sus conocimientos de la historia de esta composición estrófica y las variaciones del mismo, así como su llegada a las manos de los poetas españoles, el autor plantea una clasificación de los rondeles que, de algún modo, utiliza en sus creaciones de *Minúsculas*, por ejemplo. Esta propuesta se realiza con las versiones que existían en español y tomando en cuenta sus orígenes extranjeros: este es el análisis métrico sistemático-sincrónico. Para organizarlos se sigue un orden cronológico, según el autor.

a) RONDEL-TRIOLET

Esta estrofa que presenta González Prada, variante del rondel y que luego llegó a ser nombrada como triolet ha sido una de las formas que el autor más ha utilizado. De ella han hecho uso otros escritores además. Su estructura la conforman ocho versos: «Los dos primeros [versos] forman un dístico de terminación diferente; el tercero rima con el primero; el cuarto es el primer verso, que entra a servir de glosa; el quinto i el sexto riman respectivamente con el cuarto i el segundo i octavo lo forman el primero i segundo» (1988: 102).

Podríamos intentar esquematizarlo del siguiente modo, para lo cual tomamos los símbolos x , y para representar que el verso se repite:

o o o o o o o o ...	x a
o o o o o o o o ...	y b
o o o o o o o o ...	a



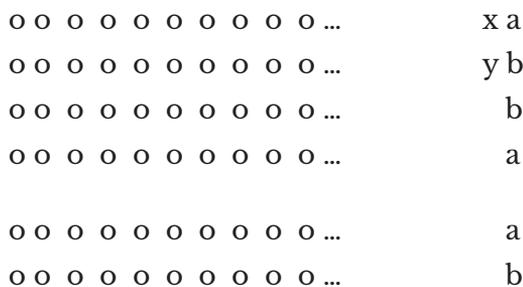
Isabel Paraíso (2000) también estudia esta estrofa y destaca su origen francés. Además señala la característica de repetir el primer verso tres veces (en los versos 1, 4 y 7) y que es lo que le da el nombre de «triolet». Realiza una revisión histórica, mucho más escueta que la de González Prada, y destaca a nuestro autor como representante de esta forma de escribir poesía.

b) RONDEL SIMPLE

Este es en realidad el rondel original. Las estrofas son más complejas, pero González Prada las explica:

Consta [...] de dos redondillas terminadas por una quintilla¹¹, con la particularidad de que los dos últimos versos de la segunda redondilla son los mismos que dan principio a la composición i que el último verso de la quintilla es también el primero: los consonantes [o rimas consonantes] sólo son dos (1988: 106).

Lo que podríamos esquematizar como:



¹¹ Las redondillas son estrofas de cuatro versos. Las quintillas son estrofas de cinco versos.

o o o o o o o o o o ...	x a
o o o o o o o o o o ...	y b
o o o o o o o o o o ...	a
o o o o o o o o o o ...	b
o o o o o o o o o o ...	b
o o o o o o o o o o ...	a
o o o o o o o o o o ...	x a

Navarro Tomás reconoce a esta estrofa en su *Métrica española* (1972), pero la ubica cronológicamente en la Gaya ciencia. Isabel Paraíso (2000), no obstante, acepta su nacionalidad extranjera y examina el tratamiento que se le da en la lírica antigua española. Fuera de ello, agrega representantes de esta forma, puesto que además de González Prada, la usó Julián del Casal, Amado Nervo, Alfonso Reyes.

c) RONDÓ O RONDEL DOBLE

González Prada lo llama «rondel por excelencia [...] que ha eclipsado a los demás». La estructura de esta estrofa «Consta [...] de quince versos divididos en estrofas desiguales: la primera es un quinteto, la segunda un cuarteto de pie quebrado i la tercera una sextina de pie quebrado e idéntico al del cuarteto i al comienzo del primer verso de la composición» (1988: 109).

Con estas explicaciones, podemos pretender esquematizarlo:

ø ø ø ø o o o o ...	a
o o o o o o o o ...	a
o o o o o o o o ...	b
o o o o o o o o ...	b
o o o o o o o o ...	a
o o o o o o o o ...	a
o o o o o o o o ...	a

o o o o o o o o ...	b
ø ø ø ø	a
o o o o o o o o ...	a
o o o o o o o o ...	a
o o o o o o o o ...	b
o o o o o o o o ...	b
o o o o o o o o ...	a
ø ø ø ø	a

d) RONDÓ REDOBLE

Esta cuarta versión del rondel no es desarrollada por el autor. Solamente la nombra y proporciona un ejemplo. Sin embargo, con este ejemplo, se pueden interpretar ciertas características. El editor, en una nota, escribe: «[...] el Rondó redoble es un poema birrímico de seis estrofas: cinco cuartetos y un quinteto de pie quebrado; cada verso del primer cuarteto va sirviendo de glosa a las cuatro estrofas siguientes, y las primeras palabras del primer verso terminan, en bordoncillo, la sexta estrofa y el poema» (González Prada 1988: 119).

Podríamos esquematizar esta estrofa como:

ø ø ø ø o o o o ...	<i>w a</i>
o o o o o o o o ...	<i>x b</i>
o o o o o o o o ...	<i>y a</i>
o o o o o o o o ...	<i>z b</i>
o o o o o o o o ...	b
o o o o o o o o ...	a
o o o o o o o o ...	b
ø ø ø ø o o o o ...	<i>w a</i>

o o o o o o o o ...	a
o o o o o o o o ...	b
o o o o o o o o ...	a
o o o o o o o o ...	x b
o o o o o o o o ...	b
o o o o o o o o ...	a
o o o o o o o o ...	b
o o o o o o o o ...	y a
o o o o o o o o ...	a
o o o o o o o o ...	b
o o o o o o o o ...	a
o o o o o o o o ...	z b
o o o o o o o o ...	b
o o o o o o o o ...	a
o o o o o o o o ...	b
o o o o o o o o ...	a
ø ø ø ø ...	Ƶ b

■ MÁS QUE UNA CONCLUSIÓN

Los planteamientos de González Prada en *Ortometría* se inscriben coherentemente en la tradición de la teoría de la métrica española. Tal como lo hemos demostrado, sus apuntes pueden dialogar con los más modernos aportes dados en la Rítmica y la Métrica, como métodos de análisis literario, tanto sistemáticos como históricos. Conceptos como la cantidad, el acento, el ritmo o los modos de escansión se desenvuelven de manera oportuna en la reflexión de autores tan relevantes como Rafael de Balbín, Tomás Navarro Tomás, Antonio Quilis, Domínguez Caparrós e Isabel Paraíso.

Asimismo sucede con su esforzada empresa al proponer nuevas formas estróficas en la poesía castellana, como el rondel y sus variantes. No obstante, el análisis no debe quedar allí. El recuento que hemos realizado solo servirá si nos abre las puertas a nuevas indagaciones. En ese sentido es que este ensayo pretende ser más que conclusivo, propositivo. Sabiendo la importancia, la validez y la vigencia del pensamiento crítico-teórico literario de Manuel González Prada es como podremos repensar su poesía, su cuentística o su ensayística. Esperamos no desgastar al poeta peruano, sino revelar nuevas miradas posibles sobre su figura.

BIBLIOGRAFÍA

BALBÍN, Rafael de

1975 *Sistema de rítmica castellana*. 3.^a ed. Madrid: Gredos.

BELLO, Andrés

1955 *Estudios filológicos I: Principios de la ortología y métrica castellana y otros escritos. Introducción a los estudios ortológicos y métricos de Bello por Samuel Gili Gaya*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José

1975 *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Revista de Filología Española.

GÓNZALEZ PRADA, Manuel

1988 *Obras*. Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. T. III, vol. 5: *Ortometría. Minúsculas. Presbiterianas. Exóticas. Trozos de vida. Baladas peruanas*. Lima: Ediciones Copé.

1940 *Antología poética*. Introducción y notas de Carlos García Prada. México, D. F.: Editorial Cultura.

NAVARRO TOMÁS, Tomás

1972 *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. 3.^a ed. Madrid: Guadarrama.

PARAÍSO, Isabel

2000 *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros.

QUILIS, Antonio

1989 *Métrica española*. 7.^a ed. Barcelona: Editorial Ariel.

LUIS EDUARDO LINO SALVADOR

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

EL POLIRRITMO SIN RIMA DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA Y SUS APROXIMACIONES AL VERSO LIBRE

Son estas líneas el esbozo de un proyecto mayor que busca examinar la aparición, desarrollo y consolidación en el Perú de la expresión poética denominada verso libre, especialmente en las dos primeras décadas del pasado siglo. Esta modalidad es de suma importancia para la comprensión de la poesía del siglo XX de esta parte del mundo y si a ello se sigue lo dicho por Isabel Paraíso, «se puede afirmar que en la métrica occidental, “hay un ‘antes’ y un ‘después’ del verso libre”» (2000: 186). Empezar un estudio de esta magnitud es, evidentemente, acercarse a una historia de la poesía y en opinión de María Victoria Utrera Torremocha: «La historia de la poesía está indiscutiblemente ligada a la historia [sic] las formas métricas» (2010: 13). Y, sin duda, el estudio del verso libre no debe ignorar esta afirmación. La bibliografía que sobre el verso libre y sus orígenes existe en la lírica alemana, inglesa, francesa es hasta cierto punto copiosa (Utrera 2010: 30 y ss.); sin embargo, para el caso del español los trabajos más importantes datan de los últimos treinta años y su correspondiente bibliografía no se precia de ser muy abundante¹. Si se desea observar lo que corresponde para el caso peruano, pues al respecto se halla un enorme vacío

1 Sin desmerecer, por supuesto, los trabajos anteriores entre los que se desea destacar el de Pedro Henríquez Ureña titulado *La versificación irregular en la poesía española*.

sobre el estudio de dicho tema. Es así que si se desea iniciar una investigación sobre el estudio del verso libre en el Perú, resultará de suma necesidad examinar el momento modernista y, por supuesto, a un intelectual que otorgó a las formas estróficas, al verso en general y a la experimentación sobre el mismo, un lugar más que relevante no solo para su propia práctica poética, sino también para su respectiva teorización y, por extensión, para la modernización del verso peruano; ese intelectual es, efectivamente, Manuel González Prada (Lino 2013: 72 y ss.).

En las líneas siguientes, se persigue como propósito desarrollar una primera aproximación a los vínculos entre la forma versal denominada «polirritmo sin rima» creada por González Prada y el verso libre. Para ello, se procederá en un primer momento a presentar un bosquejo panorámico sobre la situación del verso libre en general y en lengua española en particular; y en un segundo momento se realizará un análisis inicial del polirritmo «Ossianica. The Songs of Selma» de *Exóticas* para establecer los nexos que lo pueden inscribir en la práctica del verso libre. Las ideas teóricas se enmarcan en los aportes que sobre el verso libre formularon Oldrich Belic, Isabel Paraíso y María Victoria Utrera Torremocha.

Se ha querido observar posibles antecedentes de la práctica del verso libre con formas métricas irregulares; si fuera ello el caso, entonces, su práctica se puede rastrear para el caso de la literatura francesa con La Fontaine, para el correspondiente de la literatura checa desde la Edad Media (Belic 2000: 552) y para el de la literatura española se tomaría a la lírica anisilábica de base tradicional y popular cuya existencia es anterior a su primera datación del siglo XV (Varela, Moíno y Jauralde 2005: 54). Estos posibles orígenes o antecedentes del verso libre tienen una gran diferencia con lo que se podría llamar el moderno verso libre, vale decir, con aquel que fue practicado por Walt Whitman y por los simbolistas franceses (Belic 2000: 552; Utrera 2010: 49). Esta diferencia radica en la toma de conciencia que se forjó sobre el «hacer» verso libre como intención de ruptura

con la tradición; así como también en instalarla como práctica formal en la escritura poética. En otras palabras, con Whitman y los simbolistas franceses se toma conciencia de la composición del verso libre. Esta toma de conciencia del verso libre moderno hace que en ese sentido se constituya en un fenómeno de naturaleza internacional.

Para el caso hispanoamericano, el fenómeno modernista es la toma de conciencia del verso libre. En cuya base se encuentran las propuestas del simbolismo francés (importante, mas no determinante) y en un segundo plano la influencia de Walt Whitman. Para Isabel Paraíso, el magisterio de Whitman se dará en la segunda generación de versolibristas, vale decir, aquella que se desarrolla en las vanguardias hispanoamericanas y cita como ejemplo de ello a Pablo Neruda, entre otros escritores (Paraíso 1985: 63). Para el caso del modernismo, una influencia notable fue el poemario de versos libres titulado *Horas* (1891) del portugués Eugenio de Castro a quien incluso Rubén Darío reconoce como base para la práctica del verso libre en Hispanoamérica. Así como también influye fuertemente en quien será considerado como el exponente más importante de esta modalidad versal en el modernismo: Ricardo Jaimes Freyre con su *Castalia bárbara* (1899).

Para el contexto peruano, la conciencia inicial del verso libre se encuentra en la poesía de González Prada, especialmente con sus experimentaciones con el verso, que trajeron como resultado su invención del «polirritmo sin rima», todo ello publicado en *Exóticas*. Si bien es cierto que el escritor peruano no llevó al papel reflexión alguna sobre la estructura del polirritmo, es posible hacer la reconstrucción de su invención métrica a partir del incompleto estudio de su hijo, Alfredo González Prada, sobre el polirritmo; y también de las «Notas» finales que el propio González Prada publicara en *Exóticas*. Estas «Notas» ayudarán a comprender la estructura polirrítmica desde los conceptos que ahí se proponen.

Una de las ideas importantes de la que resulta necesario partir, indica la ineludible filiación del poeta de *Minúsculas* con

la tradición literaria francesa. En esta línea, se puede afirmar que en la invención del polirritmo está presente el pensamiento simbolista francés sobre el versolibrismo, de renovación y ruptura del encadenamiento de la métrica tradicional. En sus reflexiones sobre el polirritmo, Alfredo González Prada hace referencia implícita al simbolismo en su faceta versolibrista. Esto lo emplea con la finalidad de establecer un contexto en el cual busca hacer dialogar la creación del polirritmo e instalarlo en un espacio mayor. Sin embargo, la lectura del hijo de González Prada sobre el verso libre simbolista es muy limitada al reducirlo únicamente a la eliminación del empleo de la rima (Alfredo González Prada 1988: 166). Desde lo que explica Albert-Marie Schmidt sobre el verso libre simbolista, este no se centra privativamente en la supresión de la rima. Este autor indica que la unidad del poema versolibrista no se basa en la serie de grupos rítmicos diversos que conforman su verso, sino en la estrofa. Esta cumplirá un papel relevante al no ser un molde preestablecido y al dotar de libertad a la composición (Schmidt 1960: 31). Ello sería lo más relevante de esta expresión poética. Asimismo, Schmidt observa que estas estrofas de aparentes versos sueltos llegan a replicar la estructura de versos clásicos con una peculiaridad: la de ser «débilmente asonantados» (1960: 32). De las ideas de Schmidt, a la vez, se puede extraer una preocupación propia del poeta simbolista que resultará capital a la hora de pensar en el verso libre, vale decir, si realmente su práctica de escritura debe recibir la denominación de verso o si se diluye definitivamente para convertirse en el poema en prosa². La característica medular que permite a esta forma compositiva conservar el nombre de verso es la estrofa.

Así, se puede señalar que, en contraste de lo que observaba Alfredo González Prada, el verso libre simbolista no solo se reduce a la ausencia de la rima, va más allá de ella. También es preciso apuntar que Alfredo González Prada hace suya la preo-

2 Sobre este aspecto véase Oldrich Belic. *Verso español y verso europeo*, pp. 593 y ss., y sobre todo el importante estudio de María Victoria Utrera Torremocha. *Teoría del poema en prosa*.

cupación simbolista y su ensayo será también una cerrada defensa del carácter de verso que posee el polirritmo. Él, más que pensar en la estrofa, plantea que la diferencia radica específicamente en la habilidad técnica del poeta que dota de armonía al poema entero (Alfredo González Prada 1988: 170).

En otra parte de su ensayo, indicará que los intentos de practicar un verso libre en América y en España siguiendo las ideas de la lírica francesa fueron vanos. El hijo de González Prada llegó a afirmar que «creyeron haber creado el *verso libre castellano*. Pero, aquello representó una pseudo innovación [sic]» (1988: 166). Desde su perspectiva, dada la naturaleza acentual de la métrica en nuestra lengua, el verso libre se basaba en la «libertad en el ritmo, y no libertad en la rima». Y añade además que «[E]sta revolución acentuó González Prada en su *polirritmo sin rima*» (1988: 166). Dos puntos son necesarios resaltar de lo anterior. Uno implícito y el otro explícito. Sobre el primero, llama la atención la omisión y/o descalificación que realiza sobre las prácticas del versolibrismo modernista en especial cuando ya Ricardo Jaimes Freyre había publicado su *Castalia bárbara* (1899); así como también otros poetas de suma valía como José Asunción Silva o Leopoldo Lugones ya habían publicado sus versos³. Es posible pensar que este olvido apunte a mostrar la arriesgada idea de presentar a su padre como el creador originario del verso libre hispanoamericano. Sobre el segundo punto de la cita, Alfredo González Prada acierta al indicar que la base del ritmo del verso español es el acento de intensidad organizado en elementos rítmicos (cláusulas). Es a partir de esta base, según su punto de vista, en la cual debe fundamentarse el verso libre hispánico y, por extensión, la composición del polirritmo.

Los elementos rítmicos son desarrollados por el propio Manuel González Prada tanto en sus «Notas» de *Exóticas* como en su tratado inconcluso *Ortometría. Apuntes para una rítmica*. El au-

3 Si bien es cierto que sobre Jaimes Freyre existe un consenso acerca de la puesta en práctica del verso libre, no ocurre lo mismo sobre Silva y Lugones. Véase Isabel Paraíso. *El verso libre hispánico*, pp. 136-149.

tor de *Horas de lucha* define el elemento rítmico como aquella unidad conformada por una sílaba acentuada acompañada por una o más sílabas átonas que poseen una ubicación anterior o posterior a la sílaba tónica. En función de dicha ubicación recibirá el nombre de elemento rítmico ascendente o descendente. Vale decir, si dicho elemento finaliza con sílaba tónica, será ascendente; y si inicia con dicha sílaba, será descendente. Asimismo, los elementos rítmicos los clasificará en función de su número de sílabas; así, el que esté conformado por dos sílabas se denominará binario –ascendente o descendente según la posición del acento de intensidad–, ternarios, cuaternarios e incluso quinaros y sextarios. Su combinación origina la existencia de ritmos perfectos –si el verso posee elementos rítmicos o solo binarios o solo ternarios o solo cuaternarios–; ritmos proporcionales –si el verso presenta elementos que guarden la relación de 1:2, vale decir, la combinación de un binario y cuaternario en libre disposición–; ritmos mixtos –combinación por pares de los distintos elementos rítmicos–; y finalmente los ritmos disonantes –la serie de elementos ya sean binarios, ternarios, etc., le sigue un único elemento que no tiene su equivalente o no guarda proporcionalidad alguna con la serie dominante– (González Prada 1988: 51-84; 349-353).

Estos elementos son los que tendrán una libre disposición en la composición del polirritmo sin rima, es decir, la libertad de combinar los distintos elementos rítmicos. A ello es necesario añadir que algunos de los versos del poema polirrítmico no logran abandonar del todo la formación de ritmos proporcionales, mixtos o disonantes. Por ello se remarca que este aspecto se evidencia como tendencia métrica.

El polirritmo pradiano trabaja, entonces, con la libre *dispositio* de estos elementos rítmicos en los que su columna vertebral son los acentos de intensidad. Si se procede a revisar de manera general los 23 polirritmos publicados en *Exóticas*, los resultados son los siguientes: en primer lugar, las medidas silábicas de los polirritmos van desde el empleo de tetrasílabos

hasta los heptadecasílabos o versos de diecisiete sílabas. Llama la atención este límite en la medida silábica, pues si se revisan los ensayos de verso que realizó González Prada en su *Ortometría. Apuntes para una rítmica*, es esta la medida límite superior⁴. Es importante anotar, también, que el tetrasílabo no solo es la menor medida, sino también una medida que adquiere el rango de tendencia al ser casi inusual en los poemas polirrítmicos, un ejemplo que es, además, el único, se encuentra en el poema «El invierno» (González Prada 1988: 311). En segundo lugar, hay una preferencia en los poemas polirritmos por la medida silábica impar, hecho que puede constituirse en una de las constantes de su composición. Así, entre las medidas más usuales encontramos heptasílabos, endecasílabos, pentadecasílabos. Sin embargo, la única excepción es un poema polirrítmico que está construido con medidas silábicas pares y que, llamativamente, es el último poema con el que se cierra *Exóticas*. Su título también resulta sugerente, a saber: «La quimera» (González Prada 1988: 344). No solo ello, su composición también difiere de los demás polirritmos, porque es el único que está organizado a partir de una estructura dialogada. Tercero, los polirritmos siguen la composición estilística pradiana basada en el juego de versos amplificados gracias a los signos de exclamación; así como también a la presencia de versos interrogativos. Cuarto, los polirritmos se agrupan formando estrofas de variado número de versos, su tendencia apunta a la agrupación de la estrofa conformada por cinco versos. Otro aspecto es la disposición con el espacio, en *Exóticas* los polirritmos no necesariamente se ubican en el lugar tradicional: el margen de la página en blanco. Estos polirritmos en cuanto a su dimensión espacial, por supuesto, no llegan al nivel desarrollado por Mallarmé o a las propuestas de la vanguardia. Sin embargo, ello no quiere decir que la ubicación de los versos en lugares estratégicos de

4 Resulta importante esta medida silábica porque era el límite natural en la composición de los hexámetros. Para una relación del verso libre con el hexámetro véase María Utrera. *Estructura y teoría del verso libre*, pp. 31-39.

la hoja no tenga una carga semántica relevante. Diferenciar un verso del poema polirritmo de su conjunto tiene un efecto en su dimensión significativa como por ejemplo «La divina Podre» (González Prada 1988: 305). Por último, la estructura rítmica del polirritmo se basa en la disposición diversa de lo que, tal cual se procedió a revisar, Prada denominó «elementos rítmicos», dentro de su concepción del verso o lo que en la métrica clásica es el equivalente de las cláusulas. La clave del polirritmo es, repetimos, la libertad de estas cláusulas o elementos rítmicos. Así, su polirritmo es la orquestación libre de estas modalidades. Obsérvese un ejemplo a partir del polirritmo «Ossianica», que es acompañado de la escansión que el propio poeta proponía para revisar los versos en general⁵:

**The songs of Selma
(Polirritmo sin rima)**

Lucero de la tarde

x x' / x x x x' / x

¡Magnífico destellas en las llamas del Ocaso!

x x' / x x x x' / x x x x' / x x x x' / x

Entre nubes asomas la crinada frente

x x x' / x x x' / x x x x' / x x' / x

Y en el collado posas la fúlgida planta

x x x x' / x x' / x x x' / x x x' / x

¿Qué ves en la llanura?

5

(x) x' / x x x x' / x

Apaciguaron ya su cólera los vientos

x x x x' / x x x x' / x x x x' / x

5 González Prada proponía hacer la escansión a partir de la característica ascendente o descendente del elemento rítmico. Es decir, tenía en cuenta la ubicación del tiempo marcado (inicial o final) para trazar la frontera entre cada elemento.

Retumban a distancias los fragores del torrente,

x x'/ x x x x' / x x x x' / x x x x' / x

Mugén las olas en las crestas de apartados arrecifes,

x' x x' / x' x x x' / x' x x x' / x' x x x' / x' x

Y sostenidas por sus tenues alas,

x x x x' / x x x x' / x x' / x

Susurran en el campo los insectos de la noche.

10

x x' / x x x x' / x x x x' / x x x x' / x

Lucero de la tarde

x x' / x x x x' / x

¿Qué ves en la llanura?

(x') x' / x x x x' / x

Mas ya sonríes y descienes

x x x x' / x x x x' / x

A tiempo que las olas van alegres a besarte

x x' / x x x x' / x x' / x x' / x x x x' / x

Y bañar con su espuma tu nevada cabellera.

15

x x x' / x x x x' / x x x x' / x x x x' / x

Adiós, oh rayo silencioso.

x x' / x x x' / x x x x' / x

Que al reinar en el mundo las tinieblas de la noche,

x x x' / x x x' / x x x x' / x x x x x' / x

Surja en lo íntimo del alma la suave luz de los recuerdos.

x' x' / x' x x x' / x' x x' / x' x' / x' x x x' / x' x

(González Prada 1988: 308)

Si se procede a una descripción general se puede indicar lo siguiente. Nótese la disposición de los elementos rítmicos pradiarios en la primera estrofa y su proporcionalidad especialmente en los primeros versos. Se conjugan en ellos elementos rítmicos que nuestro poeta denominará binarias y cuaternarias con una característica adicional: ser ritmos ascendentes. Los cuales son

entendidos por Prada como aquellos que reciben el acento en su última sílaba. Obsérvese en especial el tercer y cuarto verso en los cuales se da una mayor combinación de los aludidos elementos rítmicos y el posible paralelismo que se puede establecer entre ellos a partir de trocar su ubicación. Una mirada en conjunto evidencia que la estrofa se organiza a partir de la *dispositio* de dichos elementos. El octavo verso se desea remarcar porque en él aparecen elementos totalmente distintos de los demás. Desde la nomenclatura de Prada nos encontramos ante ritmos descendentes. Este hecho es muy relevante porque de alguna manera cambia la percepción del golpe acentual o quiebra el posible impulso que se generó en los versos anteriores. La tercera estrofa es una muestra completa de las cláusulas que imperan en el poema; hasta la llamativa aparición del último verso con el que cierra el mismo y cuya disposición obedece a elementos rítmicos diferentes que se habían indicado con anterioridad. Estos construyen la percepción no solo del final del poema, sino también en su diferencia al poner de relieve el deseo-conclusión del locutor en un plano semántico.

Es esta una posible muestra que permite vincular o aproximar el polirritmo sin rima de González Prada al verso libre o más precisamente con lo que Isabel Paraíso llamó, en el marco de su tipología, como la modalidad del «verso libre de cláusulas» (1985: 392). Como se ha podido presentar, el polirritmo centra su estructuración en la libre combinación de las «cláusulas» pradianas o elementos rítmicos. Así, el polirritmo de Prada puede ingresar a la lógica de los orígenes del verso libre con sus posibilidades y límites. Un estudio mayor podrá responder si el polirritmo de González Prada guarda más allá de la nomenclatura necesarios vínculos con el polirritmo de Juan Parra o si el «Luna Park» de Valdelomar tiene un sustrato del polirritmo pradiano o ya es una clara muestra de verso libre en el Perú entre otras interrogantes referidas a otros poetas. Mientras tanto, se puede señalar que en los orígenes de la práctica del verso libre en el Perú, la figura de Manuel González Prada resulta, a todas luces, difícil de eludir.

BIBLIOGRAFÍA

BELIC, Oldrich

2000 *Verso español y verso europeo. Una introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

GONZÁLEZ PRADA, Alfredo

1988 «El polirritmo sin rima de Alfredo González Prada». En GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Obras*. T. III, vol. 5. Lima: PetroPerú-Copé, pp. 163-175.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

1988 *Obras*. T. III, vol. 5. Lima: PetroPerú-Copé.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro

1933 *La versificación irregular en la poesía española*. Madrid: Publicaciones de la *Revista de Filología*.

LINO SALVADOR, Luis Eduardo

2013 *El ritmo y la modernización de la lírica peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Ignacio de Loyola.

PARAÍSO, Isabel

2000 *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros.

1985 *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.

SCHMIDT, Albert-Marie

1960 *La literatura simbolista (1870-1900)*. Buenos Aires: Eudeba.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria

2010 *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

1999 *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

VARELA, Elena, Pablo MOÍNO y Pablo JAURALDE

2005 *Manual de métrica española*. Madrid: Editorial Castilla.

IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ
UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

LA FORMACIÓN DE UNA CONCIENCIA JURÍDICA EN LA PRÉDICA DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA

■ 1. OBJETO

Desde las nuevas lecturas a la prosa de González Prada, es factible advertir perspectivas de identificación y explicación no percibidas anteriormente. Las investigaciones de la obra integral de González Prada se han incrementado con una variedad de ópticas, siendo materia de mayor interés desde el punto de vista de las ciencias sociales.

Este estudio tiene como propósito esbozar y proponer una vinculación del ensayo gonzalezpradiano entre la literatura y el derecho, lograda a través de una estrategia de composición del texto que no la presenta de modo objetivo con referencias a normas legales, sino que se hace tangible en el resultado intelectual de la interpretación como argumento tácito que le da consistencia y contundencia a su mensaje.

Con esta intención, se ha escogido un nuevo ensayo: *El discurso en el Politeama*, pronunciado el 29 de julio de 1888, para llevar a cabo el proceso de análisis, interpretación y comentario del texto.

La propuesta es pedagógica y está dirigida a estudiantes de Derecho como un ejercicio de hermenéutica literario-jurídica.

■ 2. LÍNEAS DE VIDA

En función del objetivo trazado y en tanto factores coadyuvantes para una coherente interpretación, se hace aconsejable escoger algunas líneas de vida como la educación, el ambiente familiar, el contexto social y gubernamental; el panorama cultural e ideológico que dejan el rastro de una influencia en la composición del texto.

2.1. Su educación

Ateniéndonos a la cronología hecha por Marlene Polo, avalada por Luis Alberto Sánchez (1976), Manuel González Prada nació el 5 de enero de 1844, en Lima, como el tercer hijo de don Francisco González Prada y Marrón de Lombera y de doña Josefa Álvarez de Ulloa, casados en 1838.

A los siete años de edad inicia su educación escolar en Lima, que se ve interrumpida por el traslado de la familia a Chile por un corto lapso de dos años. Allá, «es matriculado en el Colegio Inglés de Valparaíso, dirigido por un inglés y un alemán» (Sánchez 1976: 74).

De vuelta en Lima, reanuda su escolaridad en el Seminario de Santo Toribio, que abandona a corto plazo.

Entre 1860 y 1864 cursa estudios en el Convictorio de San Carlos, truncando su formación profesional de abogado por razones de su temperamento personal e incompatibilidad con sus expectativas de vida.

Complementa y amplía su bagaje cultural el autoaprendizaje proveniente de sus lecturas intensas y permanentes.

2.2. Su familia

Se trata de un hogar de ambiente conservador, católico y de linaje palaciego. Su más remoto antecedente genealógico se ubica en el siglo XV, en la persona de Andrés de Prada, «paje del emperador Carlos V [...] y también [...] Secretario de Estado de los Reyes Felipe II y Felipe III» (Sánchez 1976: 69). Su pariente más

cercano es don «Joseph González de Prada, Contador Oficial de las Caxas de Salta de Tucumán, por lo cual viaja a Buenos Aires» (Sánchez 1976: 70).

Joseph González Prada viene a ser el abuelo paterno de don Manuel. Se casa en Cochabamba con doña Nicolasa Marrón y Lombera, quien será la abuela paterna del autor del *Discurso*.

La familia González de Prada y Marrón de Lombera aparece en Arequipa; ciudad en la que nace Francisco, su padre.

2.3. El contexto social y gubernamental

Perú vive una gran inestabilidad gubernamental. Su vida sintetiza un discurrir entre el Combate del 2 de mayo de 1866 y la guerra de 1879 contra Chile. Dentro de tales acontecimientos ocurren los enfrentamientos caudillistas que tienen como personajes a Castilla, Vivanco, Echenique, Mariano Ignacio Prado, Cáceres, Piérola, Iglesias, Morales Bermúdez, Balta, entre otros.

En su temprana infancia don Manuel percibirá los vaivenes políticos al ser su padre «vicepresidente y ministro» del general Echenique. Al retorno de la familia, su padre será designado alcalde de Lima. Antes, se desempeñó como juez de primera instancia y vocal superior, tal como ha rastreado Manuel Zanutelli Rosas (2003).

La familia pertenece al sector social pudiente con posición política expectante. Conforman el sector minoritario poseedor del poder político que domina a la mayoría campesina sumida en la explotación, la ignorancia y la desigualdad ante la ley y sin oportunidades ni posibilidades de ascenso social, individual o colectivo.

2.4. El ambiente cultural e ideológico

A Manuel González Prada le toca una época de literatura romántica con estilos personales, que no va con su pensamiento, su actitud frente a la vida, ni su gusto estético.

Dentro de su línea, de búsqueda de formas nuevas y temas ligados con la noción de Perú, en la poesía escribirá las denomi-

nadas *Baladas peruanas*, en el género lírico, consecuentemente, solo sentimental que, a través de la vía poética, lo aproxima a un sentimiento de país que solo logra la compasión, pero no servirá de medio de convocatoria a la acción transformadora de la realidad social.

La escritura de estas, tal como considera Gonzalo Portocarrero ocurrió «entre 1871 y 1879, cuando su autor residía en la hacienda familiar de Tútume en el valle de Mala» (2015: 145). Asimismo, Portocarrero, analizando este conjunto de poemas, postula que constituye un «intento de revaloración de la historia peruana» (2015: 145); y a la vez, encuentra que «el puntal de la poética de las *Baladas* es la toma de conciencia de la humanidad del indio» (2015: 146).

En la poesía, González Prada no identifica modelos. La misma actitud tiene frente a la persona, pues no le satisface la narrativa romántica encabezada por Ricardo Palma.

La incorporación del «indio» como tema literario que caracteriza a las *Baladas peruanas*, fue un trabajo que recién se conoció en 1935, salvo algunas que se difundieron en 1873 en el *Correo del Perú* (Sánchez 1976: 77) o «El mitayo», que pudo ser leído en las páginas de *El Perú Ilustrado* en su edición del 22 de marzo de 1890, según la apostilla incluida en la edición de la obra de González Prada por David Sobrevilla (2009: 582).

El año 1889 servirá para recibir la novela *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, que en edición simultánea fue lanzada en Buenos Aires y Lima, según referencia de Alberto Tauro del Pino (2001: 1625, t. 10).

Más allá de la poesía y la narrativa, el ambiente intelectual dota a la historia peruana del siglo XIX la figura y la obra de Francisco de Paula González Vigil (1792-1875), quien tuvo una actuación política de civismo y moralidad ejemplar y posiciones ideológicas de cuestionamiento al poder eclesial y al gobierno del país, que también recalcan en el artículo periodístico y el libro. Cabe mencionar *Defensa de la autoridad de los gobiernos contra las pretensiones de la curia romana*, publicada en seis volúmenes

entre 1848-1849. Le sigue otra entrega en cuatro volúmenes en 1856, bajo el título de *Defensa de la autoridad de los obispos contra las pretensiones de la curia romana* (Tauro 2001, t. 17). Es del caso agregar que estos escritos le ocasionaron dificultades con el Vaticano, a cuyas observaciones, Vigil respondió con tres cartas dirigidas al propio Papa.

Sin pretender una mención de detalle, viene al caso indicar dos productos de la pluma de Vigil: *Opúsculos sociales y políticos* (1856) y *Catecismo patriótico* (1858) (Tauro 2001, t. 17).

Si bien las publicaciones mencionadas corresponden cronológicamente a la infancia de González Prada, la presencia vital de Vigil se prolonga hasta 1875; año en el que fallece en Lima, habiendo ejercido por años la dirección de la Biblioteca Nacional.

Resulta pertinente consignar la gran admiración que le profesó González Prada a Vigil, a quien le escribe un ensayo de reconocimiento y ponderación de su valentía, honestidad y transparencia en su vida y pensamiento. Tal es su entusiasmo y naturalidad en el elogio que en el último párrafo sintetiza su discurso diciendo: «En fin, por la fortaleza de carácter, por la sinceridad de convicciones, por lo inmaculado de la vida, Vigil redime las culpas de toda una jeneración. No tuvo rivales ni deja sucesores, i descuella en el Perú como solitaria columna de mármol a orillas de un río cenagoso» (Sobrevilla 2009: 212).

Otro escritor más cercano en el tiempo, que expresa su pensamiento en el horizonte de la crítica social, política y religiosa, es Mariano Amézaga (1834-1894). Abogado de profesión y profesor universitario, también es ensalzado por González Prada. Su ensayo *Nuestros magistrados* se inicia con su nombre y sus cualidades singulares. Dice:

Mariano Amézaga fue no solo un escritor sincero y viril, sino un abogado de honradez proverbial, un verdadero tipo en la más noble acepción del vocablo. Si un mal litigante pretendía encomendarle la defensa de algún pleito inocuo, Amézaga le desahuciaba suavemente: «Amigo mío, como usted carece de justicia, yo no le defiendo» (Sobrevilla 2009: 168).

La continuación del texto marca el contraste en la conducta de Amézaga y la de los abogados y los jueces; y, a través de esta comparación subyacente, saltan las virtudes de Amézaga. Él contribuye a la captación de la realidad trágica de la educación en sucesivos artículos publicados en *El Nacional* a lo largo de un periodo comprendido entre 1867-1871 (Tauro 2001, t. 1).

Su mayor aporte en el plano ideológico se bifurca en lo religioso y en lo político. Se debe a dos libros sustantivos: *Los dogmas fundamentales del catolicismo ante el tribunal de la razón* (1873) que –como sostiene Tauro– «provocó una secuela de censuras, protestas y reproches, así como los embates críticos de fray Pedro Gual, pues su actitud heterodoxa constituyó un reto a las creencias de la época» (2001: t. 1). El segundo libro apunta a la realidad política. Se titula *El proceso al civilismo* (1882).

Este panorama y sus lecturas de escritores franceses, ingleses, alemanes, indujeron a González Prada a labrarse su propio estilo, la elección de géneros y determinación de temas.

Los otros dos factores que moldearon su personalidad literaria serán la guerra contra los chilenos y la dantesca realidad desenterrada por la derrota con su consecuente invasión y mutilación del territorio. La posguerra oficia de palanca que lo impulsa de la poesía al ensayo y transforma al poeta lírico en el ensayista predicador reiterativo de la regeneración del país. También saltará de escritor enclaustrado y aislado al intelectual de actuación pública, pues, no solamente publica, sino da conferencias en teatros e instituciones y participa activamente en la promoción intelectual a través del *Círculo literario*, como vicepresidente, además de la conversión del escritor en político que le inspira la fundación del partido La Unión Nacional.

■ 3. EL DISCURSO EN EL POLITEAMA

3.1. Noticias y precisiones

Retiradas las tropas chilenas en 1883, González Prada inicia su nuevo rol de escritor con dos ensayos importantes: «Grau»

y «Vigil» (1885) en los que anticipa, en fondo y forma, los lineamientos de su nueva literatura.

Su primera conferencia la impartió en 1886 en el Ateneo. Si bien ya tiene rostro programático, atiende preferentemente el análisis literario peruano destacando sus debilidades como la de la emulación a imitadores mediocres al igual que su carácter de sometimiento y servilismo ante las dictaduras. «Semejante literatura no viene como lluvia de luciérnagas en noche tenebrosa, sino como danza de fuegos fatuos entre losas de cementerio», sentenciará en uno de sus párrafos. Esta mirada a la literatura peruana la desprende de la revisión de autores y obras europeos y españoles como metodología de estudio y explicación de la medianía de las artes literarias peruanas que se derivan de la baja calidad de los autores que adoptaron como modelos.

Así como el *Discurso* tiene su antecedente inmediato, también tiene, manteniendo ambos su independencia textual, su continuador en la conferencia dictada en el teatro Olimpo.

El *Discurso en el Politeama*, leído en 1888, fue revisado por don Manuel para su inclusión en *Páginas libres*, habiendo sido objeto de «poquísimas correcciones», «simplificación ortográfica» y modificación de «unas pocas expresiones», tal como anota y ha estudiado Isabelle Tautzin (2009).

Se ha escogido para este estudio el texto publicado en la edición del Congreso de la República bajo el cuidado de David Sobrevilla (2009) confrontándolo con el de Isabelle Tautzin (2009).

3.2. El texto

González Prada toma como motivo el acto público organizado por los colegios de Lima con el fin de recaudar fondos encaminados al rescate de Tacna y Arica.

A partir de este hecho, don Manuel da una mirada retrospectiva a la realidad social y política del país para vincularla como causa de la derrota. El pasado es presentado por el autor como

escenario de la ignominia en la que los gobernantes desfilan con su carga de ocultamiento de la verdad, con sus auténticos intereses, traiciones y carencia del sentido de patria y de justicia y libertad. Dirigieron el país consolidando una estructura social de exclusión del campesinado, que permanecía bajo la explotación y la servidumbre. Sin libertad, no solo el «indio», sino los mestizos y los blancos, dentro de un ambiente de ignorancia generalizada, propiciaron una inclinación individual y social al servilismo, la adulación, la colusión, el acomodo y la convivencia con la arbitrariedad y el abuso de las dictaduras.

Ante este panorama expresa su condena a los viejos, actores del pasado y el fracaso, y deposita su confianza en los niños y jóvenes, que bien educados en la ciencia, la verdad y la libertad serán los redentores e impulsores del país hacia el progreso. De allí que, como arenga, moldee una frase que resuena como lema: «¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra!», no solo en la literatura sino en la sociedad¹.

3.3. Tema

Está contenido en la presentación de la situación del país en la posguerra, que se palpa en la derrota, con nuestro territorio cercenado e invadido y todos los peruanos humillados por las tropas chilenas controlando las ciudades. Tal situación promovía el dolor, la tristeza y conducía, a la vez, a pensar en el pasado para identificar a los culpables. Recordar a esos personajes despertaba la indignación, la condena de sus generaciones y la confianza en las nuevas que, educadas en la ciencia y con libertad, corregirán los errores y conducirán al país a la recuperación de los territorios, a la integración nacional y al progreso.

3.4. La estructura

El discurso en el Politeama descansa en una armazón dialogal implícita y responde a una concepción oral; es decir, para ser

1 Isabelle Tauzin: «¡Los viejos, a la tumba, los niños y los jóvenes, a la obra!» (2009: 56).

pronunciado con vehemencia, en voz alta, ante público, como arenga para convencer e inducir al cambio proponiéndose influir en la voluntad. Es una pieza de oratoria por el estilo, el tono, su lenguaje, su intención y su sencillez y claridad de planteamiento. Su lectura en silencio y reflexiva viene a graficar una función complementaria porque todos sus componentes llevan a ser escuchados con un lenguaje impactante que sacude. Él incluye en este mismo texto las alusiones a su naturaleza oratoria. Dice: «nosotros levantemos la voz para enderezar el esqueleto de estas muchedumbres encorvadas, hagamos por oxigenar esta atmósfera viciada con la respiración de tantos organismos infectos, i lancemos una chispa que inflame en el corazón del pueblo» (Sobrevilla 2009: 241). Párrafos más abajo insistirá en el carácter oratorio de este ensayo: «¡Ojalá todas las frases repetidas en fiestas semejantes no sean melifluas alocuciones destinadas a morir entre las paredes de un teatro, sino rudos martillazos que retumben por todos los ámbitos del país!» (Sobrevilla 2009: 241). Aún podría decirse que a continuación agrega otra precisión más: «¡Ojalá cada una de mis palabras se convierta en trueno que repercuta en el corazón de todos los peruanos y despierte los dos sentimientos capaces de regenerarnos y salvarnos: el amor a la patria i el odio a Chile!» (Sobrevilla 2009: 241-242). Nótese las expresiones nada líricas ni de salón ni de solaz; son fuertes, duras, electrizantes: «levantemos la voz», «lancemos una chispa», «rudos martillazos», «mis palabras se conviertan en truenos». Además, en coherencia con la realidad social de ignorancia y analfabetismo, para que el *Discurso* logre el efecto de crear conciencia para el cambio, tenía que sustentarse en su naturaleza oral, declamatoria.

La coloquialidad puede apreciarse cuando se dirige a los niños, conforme puede colegirse en los párrafos tercero, cuarto y quinto del apartado I. También hace lo propio con el público, y así puede inferirse deteniéndonos en el tercer párrafo del apartado II; el segundo y tercero del III y en el séptimo del IV.

Otra pista de su línea dialogal se entresaca de la presencia de interrogaciones que de inmediato contesta. Repárese en el

apartado IV, que comienza con una pregunta: «¿Por qué desesperar?». Luego, en el párrafo subsiguiente, retoma la interrogación al inicio para concatenarla con otras dos en su interior (Sobrevilla 2009: 240).

El desarrollo de las ideas obedece a una exposición cíclica, ya que las toma en una parte y las retoma en otras, dentro de una tónica de repetición y reiteración intencional y coherente con sus propósitos de sacudir para cambiar. Las ideas, entonces, no se desarrollan bajo un criterio de concentración lógica sino de exposición a saltos, imprimiéndoles agilidad, martilleo y mantenimiento de la atención del oyente.

Formalmente, el autor ha dividido el texto en cuatro apartados, presididos por números romanos. En cuanto al fondo, es posible reconocer el *exordio* o introducción al tema que abarca el apartado I; la *proposición*, en la que vierte las ideas; la *confirmación*, que corre simultáneamente con la proposición; y el *epílogo*, donde se sintetiza el argumento; materia del contenido del *discurso oratorio*, recogiendo las explicaciones de Emma González en su *Diccionario de terminología literaria* (2002: 118).

3.5. El estilo

El *Discurso en el Politeama* no se presta a disimulos respecto a su filiación estética. Se inscribe dentro de la literatura política. Por las ideas se identifica su contenido político y por el lenguaje se reconoce su categoría literaria, perceptible en la elegancia de la expresión, el ritmo con compases de marcha y la musicalidad de imprecaciones, desafíos y combate.

La sintaxis es un flujo de oraciones compuestas de períodos largos, cargadas de adjetivaciones de colores contrastantes y temperatura muy alta. Yuxtapone una cláusula a otra, vinculadas con conjunciones que estiran la expresión propia de un ánimo agitado y vehemente, con el tejido de coordinantes copulativos y disyuntivos que desembocan en un paisaje de redundancias, que le dan fuerza expresiva y belleza al discurso.

La percepción de la belleza descansa en la construcción predominante de la antítesis. El *Discurso* es una construcción de conceptos dicotómicos que señalan los extremos: niño-viejo; especialista-aficionado; oro-hierro; cielo-tierra; amor-odio; amigos-enemigos; etc. También el antagonismo se encuentra en los conceptos más allá de las palabras. El mensaje se ubica en el interior y se refuerza con los extremos. Corre por el cauce de la comparación sostenida en contrastes.

Su escritura y su prédica son de hipérbolos y tremendismo; de convocatoria urgente y de tarea impostergable. Habla con indignación y esperanza. Condena el pasado y tiene fe en el futuro. Culpa a los viejos y alecciona a los niños. Deplora a los gobernantes y alerta a los gobernados y, por sobre su cólera, ama al Perú como su patria que merece la justicia y, a través de ella, la grandeza.

4. EL ANÁLISIS

El enfoque

González Prada examina y explica la realidad peruana desde la perspectiva del gobernante-gobernado, configurando un retrato del país en su aspecto social y moral. El *Discurso* es un espejo que muestra ante los ojos su rostro de atraso y tragedia. Puede esquematizarse en las siguientes ideas:

a) *Sobre la realidad social*

El Perú es un Estado integrado por «indios», mestizos, no solo por criollos. Relacionando sociedad con geografía, a modo de síntesis, dice: «Indios de punas y serranías, mestizos de la costa, todos fuimos ignorantes y siervos; no vencimos ni podíamos vencer» (Sobrevilla 2009: 239).

En este aspecto cabe precisar los dos planos del ensayo:

1. El de la realidad misma, de acuerdo a la cual, la sociedad peruana excluía al «indio» como componente de la nación; y

2. El de la idea de González Prada que plantea la integración del Perú incorporando al «indio».

Todo el tejido social está sumido en la ignorancia y el engaño; en la pasividad y la aceptación del abuso y la traición. Carece de libertades cívicas.

La anulación humana, social y cívica del «indio» tiene un operador oficial activo: «la tiranía del juez de paz, del gobernador y del cura, esa trinidad embrutecedora del indio» (Sobrevilla 2009: 240).

El flagelo más grande que agravia al «indio» es la ignorancia y la servidumbre. Por eso, clamando su redención asevera desafiante: «Trescientos años ha que el indio rastrea en las capas inferiores de la civilización, siendo un híbrido con los vicios del bárbaro y sin las virtudes del europeo: enseñadle siquiera a leer i escribir, i veréis si en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad del hombre» (Sobrevilla 2009: 240).

La sociedad está dominada por la religión católica y el clero. Su influencia es amplia. No solo se queda en la educación en la edad escolar, sino invade el hogar, envuelve al adulto y se infiltra en todas las manifestaciones de la vida social y política. González Prada contrapone a la religión la ciencia, porque esta impone una educación que entroniza «la *libertad*, esa madre engendradora de hombres fuertes». Además, para convencer alega los beneficios «de la ciencia positiva que en solo un siglo de aplicaciones industriales ha producido más bienes a la humanidad que milenios enteros de teología i metafísica» (Sobrevilla 2009: 239).

Reclama «la libertad para todos, i principalmente para los más desvalidos». A fin de que no quede como frase retórica, fundamenta su concepción integracionista e inclusiva, afirmando: «No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos i extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios discriminados en la banda oriental de la cordillera» (Sobrevilla 2009: 230-240).

b) Sobre el significado del tiempo y las generaciones

El pasado, en cuanto escenario de los males, sirve de lección y de condena para que estos no se vuelvan a repetir. Por tal razón, hay que destruirlo combatiendo sin tregua hasta desaparecer toda huella que actúe como atavismo.

El presente es la época de transición. Corresponde alejarse de los vicios y sembrar las cualidades del progreso a través de la educación científica y laica. La verdad y la libertad deben desplazar a la conveniencia personal y el servilismo.

Es propio del futuro, la estación de las realizaciones; del hombre nuevo, educado en la ciencia y la libertad. En el futuro se alcanzarán los objetivos sembrados en el presente. Tiene como actores a los jóvenes y niños de hoy, que se han formado rompiendo con el pasado, sin los defectos de los viejos de entonces. Frente a esto, González Prada está convencido de que: «En esta obra de reconstitución i venganza no contemos con los hombres del pasado: los troncos añosos i carcomidos produjeron ya sus flores de aromas deletéreos y sus frutas de sabor amargo. ¡Que vengan árboles nuevos a dar flores nuevas i frutas nuevas! ¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra!» (Sobrevilla 2009: 240).

González Prada recusa el pasado; valora el presente como el punto de partida del cambio y tiene fe en el futuro y en los jóvenes. Sosiega su ánimo, se serena y le da cabida a la espera. Esta recuperación de la tranquilidad lo motiva para iniciar el párrafo IV: «¿Por qué desesperar? No hemos venido aquí para derramar lágrimas sobre las ruinas de una segunda Jerusalén, sino a fortalecernos con la esperanza. Dejemos a Boabdil llorar como mujer, nosotros esperemos como hombres» (Sobrevilla 2009: 240). Esta pausa al fragor en el ataque adquiere la imagen de reflexión en paz momentánea. «Nunca menos que ahora conviene el abatimiento del ánimo cobarde ni las quejas del pecho sin virilidad». Estas iluminaciones de la serenidad lo conducen a la referencia a la riqueza natural del país, pero la fuerza la pone en lo humano, por eso alude a la inteligencia de los

peruanos que no tenemos «cerebro hotentotes» ni hemos sido hechos con «barro de Sodoma». Especialmente, la situación del indio es remediable a través de la educación. En consecuencia, se siente seguro cuando afirma: «Nuestros pueblos de la sierra son hombres amodorrados, no estatuas petrificadas» (Sobrevilla 2009: 241).

González Prada en su *Discurso* ofrece su visión física del Perú aludiendo a la riqueza en sus recursos naturales. Su confianza y fe en los jóvenes y el futuro también se sustenta en la naturaleza. Primero se pregunta: «¿Por qué desalentarse? Nuestro clima i nuestro suelo ¿son acaso los últimos del Universo? En la tierra no hai oro para adquirir las riquezas que debe producir una sola Primavera del Perú» (Sobrevilla 2009: 240). Expresión elogiosa e hiperbólica que muestra su valoración de los recursos naturales y sus aspectos potenciales para ser aprovechados en el bienestar y progreso de los peruanos.

«El Perú fue cuerpo vivo, expuesto sobre el mármol de un anfiteatro, para sufrir las amputaciones de cirujanos que tenían ojos con cataratas seniles i manos con temblores de paralítico» (Sobrevilla 2009: 238), responde a la visión moral del Perú que expresa González Prada y que después persistirá en otros ensayos.

Significa la tragedia del país de ser conducido por gobernantes sin atributos morales y profesionales que con sus errores lo empujan al atraso. Se trata de políticos sin concepto ni amor a la patria, en quienes prevalecen los intereses personales sobre los nacionales; que han gobernado sin integrar a la sociedad, sin educarla y envileciéndola con el engaño, el servilismo, sin libertad y sin derechos.

c) *La guerra como destape y detonante*

La guerra actuó como factor determinante para descubrir todas las lacras con las cuales convivía el pueblo peruano. Tenía millones de habitantes, pero pocos ciudadanos; es decir, sin personas cívicamente activas con categoría de fuerza de control del poder y de participación pública en los asuntos del Estado. Esta

ausencia de ciudadanía daba lugar a la disputa del gobierno, llevados por intereses personales y su envilecimiento en el cargo para gobernar con la intimidación y persecución propias de las dictaduras.

Todo esto permanecía sin ser notado en su real dimensión por la población hasta que se produjo la guerra, con su consecuente derrota y las secuelas de la invasión y mutilación de nuestro territorio. La guerra, entonces, permitió darse cuenta del problema. Ante este hecho, correspondía la denuncia y el señalamiento de los culpables. Y ellos no podían ser otros que los gobernantes que fomentaron la ignorancia y el servilismo. De allí que González Prada sentenciara: «La mano brutal de Chile despedazó nuestra carne i machacó nuestros huesos; pero los verdaderos vencedores, las armas del enemigo, fueron nuestra ignorancia i nuestro espíritu de servidumbre» (Sobrevilla 2009: 238).

d) Emplazamiento al cambio

El discurso en el Politeama, materia de este estudio, está compuesto para dar directivas de acción. Los argumentos de Norberto Bobbio sobre las funciones del lenguaje en sus relaciones con el Derecho indican que tiene una función *prescriptiva* que se reconoce porque implica «dar órdenes, recomendaciones, advertencias, de suerte que influyan sobre el comportamiento de los demás y lo modifiquen y, en suma, para *hacer ha hacer*» (1998: 60).

Claro que este derrotero interpretativo se circunscribe al ámbito normativo, pero calza perfectamente en la oratoria del *Discurso*. Este, pues, está hecho para promover el cambio; es decir, la regeneración. Por eso, haciendo desfilar los males del pasado, traza el camino para simultáneamente desprenderse de ellos y, a la vez, adquirir la nueva mentalidad, de la cual se obtendrá la nueva conducta cívica de los peruanos.

En este aspecto es reconocible el carácter prescriptivo del *Discurso*, pues en él González Prada advierte, aconseja, recomienda, alerta induciendo un camino único para superar la

postración de la derrota: el cambio, apartándose de todas las malas prácticas causantes del desastre. Suenan como órdenes morales que deben alcanzar la estructura de reglas cívicas de vida. Esta caracterización del *Discurso* explica un texto literario que incorpora la función prescriptiva del lenguaje, sin que su texto llegue a tener la configuración de una norma. Se trata de la función prescriptiva del lenguaje en la literatura, porque manteniendo su naturaleza estética persigue influir en el ánimo de los demás induciendo a una conducta y mentalidad de cambio.

Toda la población peruana, conformada de hecho en tres sectores: indios, mestizos y criollos, carece de noción y amor a la patria y de la mentalidad y conducta de ciudadanía. Todos, por un factor u otro, asumen el pasivo de la derrota. De estos no se puede esperar ningún cambio. El único sector rescatable son los niños y los jóvenes; educándolos con la ciencia y libertad son los depositarios de nuestra confianza en que alcanzarán el cambio.

El cambio está representado por la construcción de la *ciudadanía*, de la cual saldrán los verdaderos gobernantes; y, también, los gobernados conscientes de sus deberes y derechos que sabrán ejercer los mecanismos de control de poder con la opinión y la participación activa en los asuntos públicos del Estado.

Su exhortación y su tarea serán incluidas en los párrafos tercero y cuarto del apartado I. Como para que tomen conciencia de su responsabilidad les sentencia: «ninguna [generación] tuvo deberes más sagrados que cumplir, errores más graves que remediar ni venganzas más justas que satisfacer» (Sobrevilla 2009: 237). En contrapartida con los deberes que les señala resaltando la delicada misión que les cabe conseguir, los hará: «superiores a nuestros padres, tendréis derecho para escribir el bochornoso epitafio de una generación que se va, manchada con la guerra civil de medio siglo, con la quiebra fraudulenta i con la mutilación del territorio nacional» (Sobrevilla 2009: 237-238).

González Prada incidiendo en la motivación del *Discurso* caracteriza a la nueva generación precisándole que a ella le corresponde juzgar y castigar para corregir. Estas son sus

palabras: «Los viejos deben temblar ante los niños, porque la generación que se levanta es siempre acusadora y juez de la generación que desciende» (Sobrevilla 2009: 237).

Es tarea de todos combatir la ignorancia y el servilismo con la acción de los niños y los jóvenes a la cabeza. El pueblo peruano tiene sus capacidades. González Prada está seguro de que con buenos gobernantes y buenos ciudadanos la consumación de la transformación será una realidad en el futuro. Con esa visión pregona: «Para ese gran día, que al fin llegará porque el porvenir nos debe una victoria, fiemos sólo en la luz de nuestro cerebro i en la fuerza de nuestros brazos» (Sobrevilla 2009: 240).

Los llamados al cambio, pero por acción, no por omisión, indiferencia o conductas pasivas de dejar hacer y dejar pasar, se suceden en todo el *Discurso*. Están implícitos en las comparaciones de contraste. Reiterativamente señala el cómo fue y el cómo debe ser, no como opción, sino como conducta y participación activa y permanente. Y, pese a no ser la frase de final del texto, su mensaje concluye en su arenga: «¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra!».

El emplazamiento, en consecuencia, es a los niños y a los jóvenes para que sean los actores del cambio, entendido como proceso que se logra en el tiempo. Para ello tienen que educarse en la ciencia y libertad. Les corresponde romper con la mentalidad del pasado y todas sus malas prácticas cívicas y morales. De ocurrir así, nos llevarán al futuro de regeneración moral, cívica y política concebida como fórmula única para salvar al Perú.

■ 5. EL COMENTARIO

5.1. El referente jurídico

González Prada compone el *Discurso* y lo da a conocer en 1888. Para esa fecha la *Constitución Política* de 1860 ponía el marco jurídico a la República, prescribiendo el concepto de Perú como Estado, nación y ciudadanía. Fue promulgada por Ramón Castilla

como Presidente Constitucional del Perú el 13 de noviembre de 1860. Proviene de la reforma de la *Constitución* de 1856 y a decir de Domingo García Belaunde: «muy significativa por su contenido y larga duración, como en cierto sentido lo es la de 1933; ambas son las más importantes de los últimos cien años» (2006: 17, t. 1). Rigió desde el mismo día de su promulgación «sin necesidad de juramento» (art. 138). Tuvo una interrupción de meses en 1867 por la promulgación de la Constitución de ese año tal como sostiene Juan Vicente Ugarte del Pino (1978: 453).

Restablecida la vigencia de la *Constitución* de 1860, nuevamente enfrentará un paréntesis con la promulgación del Estatuto Provisionario de 1879 promovido por Nicolás de Piérola, autoproclamado Jefe Supremo de la República y que la coloca en un segundo plano. Firma esta disposición el 27 de diciembre de 1879, creando un Consejo de Estado y determinando su vigencia «mientras se den las instituciones definitivas a la República» (García Belaunde 2006: 67).

La inestabilidad jurídica no queda aquí. Miguel Iglesias, erigido en Presidente Regenerador de la República, impone el Estatuto Provisorio de Cajamarca, promulgado el 9 de febrero de 1883, previa aprobación de la Soberana Asamblea del Norte del Perú reunida en Cajamarca. Fue su propósito contar con un marco legal para «Iniciar las negociaciones de paz exterior conforme a la ley de 29 de diciembre de 1882» (art. 23); «Nombrar Agentes Diplomáticos y Ministros Extraordinarios con plenos poderes para que negocien la paz con Chile, conforme a lo prescrito en la ley de 30 de diciembre de 1882» (art. 24); y «convocar a elecciones para el Congreso General Constituyente conforme a las leyes de 30 de diciembre último y 9 del presente» (art. 26). Cabe agregar que Miguel Iglesias fue Secretario de Estado en el Despacho de Guerra y que como tal firmó la promulgación del Estatuto Provisorio de 1879, expedido por Nicolás de Piérola al asumir la presidencia del Perú como Jefe Supremo de la República.

Volviendo a la *Constitución* de 1860 que sirve como norma jurídica de fondo de mayor jerarquía, cabe señalar que esta diseñaba un Estado confesional intolerante que protegía la religión católica no permitiendo «el ejercicio público de otra alguna», cuyo compromiso de protección oficial perduró hasta 1915; año en el que se liberó el Estado, eliminando la persecución de cualesquier otro credo que no fuera el católico, mediante la ley N° 2193» (García Belaunde 2006: 10, t. 2).

El texto constitucional de 1860 consideraba la nación peruana como «la asociación política de todos los peruanos» (art. 1) no obstante que en la realidad estaba excluida la masa campesina de la composición social y política del país, ya que sus miembros no elegían ni podían ser elegidos para cargos del gobierno.

Según el artículo 34, son peruanos «los que nacen en el territorio de la República» (inciso 1.º); y, en cuanto tal, todo peruano estaba «obligado a servir a la República con su persona y sus bienes...» (art. 36).

Aunque todos los nacidos en el territorio son peruanos, para ser ciudadano se requería haber cumplido los veinte años de edad. Pero, para ejercer el sufragio, la norma constitucional en el artículo 38 exigía que los ciudadanos supieran leer, escribir o ser «jefes de taller», o tener «alguna propiedad raíz», o pagar «al tesoro público alguna contribución»; requisitos que no poseían los campesinos, sumidos en la dependencia social y económica por la explotación y la servidumbre. En 1895, mediante ley del 12 de noviembre, se modificó este artículo, restringiendo el derecho de sufragio a la condición de alfabeto; es decir, que supiera leer y escribir, eliminando los otros condicionantes socioeconómicos, patrimoniales y tributarios.

El gobierno se define como «republicano, democrático, representativo, fundado en la unidad» (art. 42) y para ser presidente, ministro, diputado o senador tenía como condición previa insalvable el ser ciudadano activo; es decir, con derecho de sufragio, el que implicaba saber leer y escribir. Consecuentemente, los campesinos que conformaban las mayorías nacionales esta-

ban excluidos de la función pública como gobernantes y tampoco podían elegir por ser analfabetos.

5.2. Por la conciencia jurídica

Del texto del *Discurso* queda en evidencia que el Perú tiene una población con mayores de edad, pero sin *ciudadanía*, debido al generalizado analfabetismo, explicado a través del concepto de ignorancia, que los excluía de su ejercicio pasivo como electores y su ejercicio activo como gobernantes. Esta situación social es el resultado de los malos gobernantes que no impulsaron programas de educación pública masiva; y, específicamente, de la educación científica que sí viene a ser soporte de la inclusión y la democracia.

Antes de la guerra con Chile y, de manera especial, antes de la derrota, esta situación no había sido percibida en su dramatismo e importancia. Por eso, en pos de una reconstrucción nacional era la causa prioritaria a atender y resolver.

Preferentemente, había que educar en ciencia y libertad a los niños y los jóvenes en tanto generación del reemplazo en la dirección del país. Entonces, existía la necesidad inmediata de, a través de la educación, construir una ciudadanía con sus deberes y derechos prefijados y calificados como sagrados.

Para levantar el ánimo de una sociedad sumida en la derrota con la humillación de la presencia enemiga en todo el territorio, González Prada sentía la necesidad de predicar el patriotismo y la democracia. Tenía que localizar su pensamiento y su palabra en el *Derecho* como medio seguro de conquistar la igualdad ante la ley y el ejercicio activo de la ciudadanía, enmarcada con un sólido concepto de patria y de ferviente amor a ella.

Cuando trae a colación los males del pasado satisface la necesidad intelectual de señalar las causas y a la vez el punto de partida del cambio insoslayable, de vida o muerte, para la subsistencia del Perú como nación. González Prada reconoce la inexistencia de la formación política dentro del concepto de ciudadanía, no solo por falta de educación científica, sino por la

carencia de partidos que dinamicen la actividad social y cívica. Con toda claridad constata y denuncia que «nunca hubo un verdadero partido liberal ni un verdadero partido conservador, sino tres grandes divisiones: los gobiernistas, los conspiradores i los indiferentes por egoísmo, imbecilidad o desengaño» (Sobrevilla 2009: 239).

En el afán de retratar la situación lamentable de la sociedad peruana hasta antes de la guerra, abordando sus dos campos: el de los gobernantes y el de los gobernados, González Prada asevera: «La historia de muchos gobiernos del Perú cabe en tres palabras: imbecilidad en acción; pero la vida toda del pueblo se resume en otras tres: versatilidad en movimiento» (Sobrevilla 2009: 241).

Si la conciencia se define como la capacidad del autoconocimiento y del conocimiento de los otros, en las postulaciones oratorias del *Discurso*, González Prada, al percatarse de la derrota en la guerra de 1879 y de sus causas, elabora su propia conciencia de la situación que enfrenta la población del Perú y se forja su propio rol de ciudadano y de intelectual al abandonar su pasividad, su autoexclusión del ejercicio ciudadano y decide pasar él mismo a la acción política y comienza por denunciar los males y proponer las soluciones. Este primer momento de la misión social que se autoimpone viene a constituir la formación de la conciencia moral en él mismo y desde él mismo, considerado como deber personal ineludible para alcanzar el bien común y el sentimiento de ser y de pertenencia a una nación llamada a vivir en alto nivel y de mejor forma.

Esta conciencia moral de su misión lo palanquea hacia la transformación en un trabajo permanente de insistencia para colocar en la conciencia de los demás ese sentido de la misión ciudadana fomentando el cambio en la mentalidad y en la conducta. El argumento que los convencerá pasa a sustentarse en que el ser ciudadano implica deberes y derechos; es decir, obligaciones de cada uno para con el conjunto. La concepción jurídica de la ciudadanía le otorga títulos a la persona, le pone la

base de su actuación ciudadana, la cual depara conductas en el plano del gobernante y del gobernado.

Como gobernado le corresponde ejercer el control con su participación en los asuntos públicos; con el ejercicio de sus derechos de opinión, de petición pública, de asociación, de libertad religiosa, de educación; de igualdad de las personas. Como gobernante, en su compromiso y amor a su patria, la responsabilidad política, la honestidad pública en el manejo de los bienes y la hacienda públicos; el reconocimiento y respeto a la libertad; garantizar la recta administración de justicia; crear las condiciones de bien común y de verdadera soberanía; en buena cuenta, entrar a la función pública para servir al país, no para servirse de él en beneficio propio. Auténticamente tiene que ser un gobernante de corte republicano, representativo y democrático y, para la coyuntura histórica de la derrota, debe incorporar a la sociedad y la ciudadanía al «indio» educándolo y dándole libertad al igual que a los «mestizos», los «criollos» y a todos, «principalmente para los más desvalidos».

La causa que se autoimpuso de predicar el cambio solo podía tener resultados efectivos y eficaces, difundiendo con una literatura política de acción, como construcción de ciudadanía en cuyo interior se tejería la trama de los deberes y derechos de cada cual.

Si como moldea la teoría «Cualquier ser humano, sin necesidad de formación jurídica alguna, sabe lo que es su derecho y cuando se le infiere un daño injusto, así como cuál es el derecho ajeno y siente la necesidad de respetarlo» (Fauroux 2001: 47), con mayor razón Manuel González Prada, que con su inteligencia, su educación, personalidad, conducta moral y ejercicio de los valores cívicos y políticos, podía asumir por sí mismo el rol de liderar el resurgimiento del Perú, superando la derrota, sobre la base de inculcar la transformación de una población en ciudadanía, fundamentada en la conciencia del ejercicio simultáneo de la acción hacia el cambio como deber y como derecho.

Emilio Barrantes, el pedagogo insigne, desde la óptica pedagógica advierte que

González Prada fue emergiendo como la conciencia de un pueblo inexistente aún pero previsible. Ni un pueblo ni un individuo existen realmente si no tienen conciencia de sí mismos y de la realidad a la cual pertenecen. Sin embargo, el hecho de tener conciencia en medio de una multitud que no la tiene, condena a su poseedor a una suerte de ostracismo con su propia tierra, a la soledad y la malquerencia de quienes se sienten heridos en sus apetitos y en sus intereses.

González Prada termina por ser uno contra todos; por ser el dedo acusador y la voz independiente y veraz en un medio hecho al halago, la buena vida, las apariencias y el engaño (Barrantes 1999: 240).

En suma:

- 1) El *Discurso en el Politeama* es un texto de literatura política, tipificado como una *arenga* en tanto «Discurso pronunciado para enardecer los ánimos de los oyentes»; y, a la vez, *proclama*, a partir de su naturaleza de «Alocución política o militar de viva voz o por escrito», que así define la Real Academia Española en su *Diccionario* (2014).
- 2) El *Discurso* es el medio literario por el cual González Prada inicia una campaña intelectual y cívica de liderar el cambio, la regeneración del pueblo peruano, buscando crear una conciencia colectiva de ciudadanía y una conciencia individual en cada ciudadano basada en el ejercicio de los deberes y derechos en tanto servicio y rol social por el bien común y el desarrollo del Perú en libertad, integración, igualdad y justicia.
- 3) Manuel González Prada es el ejemplo del intelectual que responde a la realidad social de la coyuntura histórica y asume su rol político como escritor en una sociedad signada por la exclusión, la desigualdad, la ignorancia y la ausencia

de ciudadanía. Es su función denunciar, explicar y orientar hacia el futuro. Señalar los defectos es el puente para llevar a la convicción del cambio.

Sobre González Prada cabe decir, parafraseando su homenaje a Vigil: no tuvo iguales ni en su tiempo ni después y en la historia de la literatura peruana y de las ideas brilla con los fulgores del astro que iluminó el camino para superar el presente de atraso hacia el futuro de realización de los ideales de patria, justicia y honestidad pública.

BIBLIOGRAFÍA

BARRANTES, Emilio

1999 *El Perú vivo*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.

BOBBIO, Norberto

1998 *Teoría general del Derecho*. Trad. de Eduardo Rozo. 5.^a reimpresión. Madrid: Editorial Debate.

FAUROUX, María G.

2001 *Ideas para una introducción al Derecho*. Buenos Aires: Abeledo-Perrot.

GARCÍA BELAUNDE, Domingo

2006 *Las constituciones del Perú*. 2 tomos. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

GONZÁLEZ DE GAMBIER, Emma

2002 *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Editorial Síntesis.

PORTOCARRERO, Gonzalo

2015 *La urgencia por decir «nosotros»: los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

2014 *Diccionario de la lengua española*. 2 tomos. Bogotá: Espasa.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1976 *Mito y realidad de González Prada*. Lima: P.L. Villanueva Editor.

SOBREVILLA, David

2009 *Manuel González Prada. Los jóvenes a la obra*. Estudio preliminar, selección y notas. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

TAURO DEL PINO, Alberto

2001 *Enciclopedia ilustrada del Perú*. 17 tomos. Lima: Peisa.

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle

2009 *Manuel González Prada. Ensayos 1885-1916*. Edición, introducción y notas. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

UGARTE DEL PINO, Juan Vicente

1978 *Historia de las constituciones del Perú*. Lima: Editorial Andina.

ZANUTELLI ROSAS, Manuel

2003 *La saga de los González Prada*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

GONZÁLEZ PRADA Y EL CAMPO

Y había paz en los campos
y en la mágica luz del cielo santo.
JOSÉ MARÍA EGUREN

1

Quiero aquí llamar la atención sobre el poeta González Prada, porque la poesía siempre tendrá que ver con el campo y la naturaleza. «El artista –dice Valdelomar (que fue declaradamente discípulo de don Manuel)– es un intérprete de la naturaleza». El artista, el poeta, es un punto sensible de la naturaleza y por ello nos abre la vista a sus encantos. El artista es un descubridor de la naturaleza; alguien que ve y hace ver.

Es por la fina poesía de González Prada por donde debiéramos comenzar a leerlo. Aquí está la médula de este espíritu; la política, inclusive, sale de aquí: el crítico implacable sale del alma sensible que escucha a las Musas. Pero en González Prada hay integridad, es un hombre enterizo; política y poesía son en él dos caras de la misma moneda.

Pero nos interesa entrar de lleno en nuestro tema: González Prada y el campo, es decir, la naturaleza. La anécdota o la novela de la vida de don Manuel nos cuenta que pasó ocho años en un fundo familiar en Mala (de 1871 a 1879, fecha de la guerra con Chile).

El relato clásico, canónico, es el que nos brinda el *Don Manuel*, de Luis Alberto Sánchez:

Distribuía su tiempo, en la hacienda, entre la intervención en personal, sembríos y cosechas, la vigilancia del ganado, la lectura de algunos libros y revistas y las manipulaciones en el gabinete de química del fundo. Encerrado largas horas en el laboratorio, realizaba experimentos de aplicación industrial. Los campesinos, al verle tan manso y tranquilo creían que los libros de Hugo, Quevedo, Menard y Omar Khayham, lectura cotidiana de Manuel, eran el breviario católico.

–¡Cómo reza –susurraban– cómo reza don Manuel!

La hacienda se hallaba en Mala, provincia de Cañete. Manuel, trocado ya en don Manuel cultivaba especialmente sembríos de yuca, porque estaba empeñado en fabricar con el almidón de esta feculenta, un nuevo producto industrial. Sus experimentos en el laboratorio se multiplicaban día a día. Como manejaba constantemente alambiques y retortas –añoranzas del viejo Eboli, su profesor en San Carlos– la peonada le tenía por hechicero, y respetaba, como es natural, la esotérica ciencia del patrón. Él no se daba cuenta, todavía, del asombro circundante, y seguía en la busca de fórmulas redactando memorias sobre aplicaciones agrícolas, hipótesis sobre hallazgos y experimentos químicos, ni más ni menos que si se tratara de presentar el resultado de sus trabajos a una Academia Científica. Al verle salir del laboratorio, los mozos le miraban con recelo.

Manuel se había dejado crecer las patillas. Cuando iba a la ciudad, anudaba a su cuello el corbatón romántico, pero, en el campo, su vestido era el mismo de los trabajadores. Ocho años vivió así, en Mala, sano, con algo de varón bíblico. Su primera juventud transcurría de tal manera: dura, vigorosa, optimista. Don Manuel parecía, a caballo, uno de esos hombres de las leyendas gauchas, bueno para parangonarlo con los centauros de Belgrano y San Martín; jinetes tercos, fieros e idealistas.

Los ocho años de soledad endurecieron extraordinariamente el carácter de Manuel. Se habituó a la soledad, a estar consigo mismo, a nutrirse de su propia savia, contrastando la suya con la actitud de otros jóvenes de su generación.

En *Nuestras vidas son los ríos* dirá Sánchez, creo que con razón, que «es en medio de la supuesta paz del campo, en Túcume, donde se incubaba la personalidad poética de Prada». Sin embar-

go, no sé por qué Sánchez habla de «la *supuesta* paz del campo». No, es la auténtica paz del campo la que está detrás de este gran pensador y poeta del Perú. Solo un enamorado de la tierra pudo decir:

En la tierra no hay oro
Para adquirir las riquezas
Que debe producir una sola
Primavera del Perú.

González Prada es un poeta agricultor. Pero más que eso: es un amante de la naturaleza, no del paisaje ni de lo pintoresco sino de la naturaleza como impulso de vida, como misterio de la vida. Veamos algunos versos:

Rondel

Naturaleza, aliento de mi aliento,
Inmarcesible flor de lo Infinito,
Eterna vida que respiro y siento
En la voluble ráfaga del viento
Y en el pesado monte de granito.

Son tuyas la constancia y la firmeza,
Tuyos los soles de oro y de topacio,
Que triunfas en el tiempo y el espacio,
Naturaleza.

Cifrando en viejos mitos la esperanza,
Te olvida el hombre y el error se lanza:
Huye de ti, siguiendo lo imposible;
Y eres amor, Divinidad, belleza,
Y lo eres todo, pura, incorruptible,
Naturaleza.

Á la naturaleza

Al devorar la hiel de la tristeza,
Yo busco en ti dulzura y alegría,

Oh fuente de ilusión y poesía,
Oh próspera y fértil Naturaleza.

Luces sin mancha, en juvenil belleza,
Que tú no sufres la vejez sombría:
Eternas son tu pompa y lozanía,
Eternos tu poder y tu grandeza.

Á las auroras siguen las auroras,
Las noches á las noches: tú resistes
El destructor empuje de las horas.

¿Cuándo en estéril impotencia yaces?
Madre fecunda, sin nacer existes;
Fénix, divino, sin morir renaces.

2

En su casa a don Manuel le decían «el chacarero»; a su hermano, «el beato»; pero a las sobrinas y a las tías se les escapaba a veces, y le decían «el hereje».

Pero lo que lo definía era el vivir en la chacra en Mala. Ahí estudia, lee y experimenta en su laboratorio. Por eso le dijeron también «el brujo».

Don Manuel no necesita que hablen de él. Él mismo lo dice magníficamente en su poesía y en su prosa. Traigo aquí unas citas, como quien toca variaciones alrededor de los temas centrales del pensamiento de este filósofo:

aquí en América i en nuestro siglo, necesitamos una lengua condensada, jugosa y alimenticia, como extracto de carne; una lengua fecunda como tierra de labor...

La naturaleza no aparece injusta ni justa, sino creadora.

La verdadera caridad no se circunscribe al hombre: como ola gigantesca, se extiende para cobijar todo el universo.

... estimar a la industria como al Arte, a la agricultura como a la poesía, a la acción como al pensamiento.

La naturaleza, la Gran Madre nos induce con su ejemplo a ser silenciosos y trabajadores.

El amor es un himno universal que en la planta se revela con el aroma, en el pájaro con el trino, en el hombre con la poesía.

Inagotable ternura inmensa
Que me liga y eslabona
Con lo grande y lo pequeño,
Con los seres y las cosas.

Cuando al golpe feroz del leñatero
En tierra caigan árboles y nidos,
Gima el poeta como llora el ave:
Pueblo sin bosques, pueblo maldecido.

Una idea central: la del amoroso acercamiento al universo. Esto es totalmente búdico. Don Manuel, en sus silencios, tiene un sentimiento de integración mística con la tierra y con todos los seres. Es el viejo paganismo y es, además, reconocidamente, la religión de la Pachamama.

Después de él, Valdelomar, Vallejo, Arguedas han vuelto al mundo de la religiosidad andina. Pero él fue uno de los primeros en traer y reivindicar el mundo quechua. También por esto es don Manuel un héroe cultural nuestro. El chisme con su biografía es absolutamente *ad hominem*. Lo cierto es que este hombre salido de la más alta burguesía heredera de la colonia, de una casa de beatas de alcurnia, es una voz auténtica del Perú.

González Prada no es solo un pensador político, es también una inspiración para despertar las fuerzas agrícolas que se pierden en nuestras ciudades. Y como Heráclito redivivo, nos convoca a escuchar a la naturaleza fuente de poesía y verdad.

MANUEL PANTIGOSO

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

BALADAS PERUANAS: CIMIENTOS DEL NACIONALISMO LITERARIO EN MANUEL GONZÁLEZ PRADA

■ 1. AMBIENTE POLÍTICO Y SOCIAL A PARTIR DEL GOBIERNO DE JOSÉ BALTA

El gobierno de José Balta, elegido presidente del Perú en julio de 1868, se caracterizó por desarrollar una administración liberal y progresista, teniendo como base tanto la contratación de empréstitos exteriores con la garantía del guano cuanto la construcción de ferrocarriles. Es la etapa del auge de Enrique Meiggs, personaje controversial que «influyó decisivamente en la vida peruana, no solo en el plano económico o hacendario, sino también en lo social aunque procuró no mezclarse en política» (Basadre s/f: 1351, t. 6). Traería numerosos técnicos e ingenieros norteamericanos y europeos, entre ellos a Alfredo Chalumeau de Verneuil, que vino con sus hijos Alfredo y Adriana; esta última sería la esposa de González Prada (Sánchez 1986: 53). A pesar de la prosperidad alcanzada entre los años 1869-1871 por la indicada política de empréstitos¹ que devino también en el enriquecimiento ilícito de ciertas personas ligadas a la esfera política y administrativa, el régimen de Balta no llegaría a cuajar un sólido

1 Nicolás de Piérola era el entonces ministro de Hacienda. Afrontó la crisis que en las ventas del guano había originado el sistema de las consignaciones y logró que fuese aprobado un contrato con la Casa Dreyfus, de París, para centralizar las operaciones económicas efectuadas a base del fertilizante.

bloque ideológico, social o político, lo que a la postre terminaría con su trágico asesinato motivado por la intransigente sublevación de los cuatro hermanos Gutiérrez, todos ellos coroneles (Tomás, Marceliano, Silvestre y Marcelino). Los tres primeros serían vejados y mutilados por el pueblo sediento de venganza. Marcelino halló refugio y logró salvar la vida.

El Perú, luego de tantas embestidas militares contra la Constitución, buscaba afincarse en el poder de la ley. Aunque en el interior del país, especialmente en los Andes, persistía la explotación contra el indio, se puede decir que hubo en ese período la búsqueda de un nuevo pensamiento más afín con la mayoría, con la civilidad en general. Es el momento del nacimiento del Partido Civil, cuya reacción contra la dictadura de los gobiernos militares recayó en la figura de Manuel Pardo (hijo de Felipe Pardo y Aliaga), quien se colocaría la banda presidencial el 2 de agosto de 1872.

■ 2. PRIMERAS INFLUENCIAS LITERARIAS DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA

El inicio del gobierno de Balta corresponde a la época juvenil de González Prada, cuando comienza a escribir sus primeros textos de índole romántica. Por ejemplo, su famoso poema «Al amor» data de 1869. El Romanticismo, junto con el Costumbrismo, dominan el espacio literario de la época. El colombiano Jorge Isaacs había publicado *María*, obra narrativa que desde su aparición en 1867 tendría una amplia difusión en América y España. Gustavo Adolfo Bécquer moriría en 1870; al año siguiente sus amigos editaron sus obras completas, de las que sobresaldrían las *Rimas* por la concisión y la sobriedad formal, libres de toda hojarasca y ampulosidad. Esta línea también la seguiría el joven González Prada, quien diría luego en *Páginas libres*: «Bécquer va germanizando la poesía castellana [...] imita sin perder la individualidad; su obra no consiste en traducir con infiel maestría versos de poetas germánicos, sino en dar al estilo

la limpieza, la ingenuidad, la transparencia, la delicada ironía, todo el sabor del lied alemán» (Conferencias en el Ateneo de Lima). Cabe indicar que ambos tendrían amorosa asonancia con la literatura germana. En el caso de nuestro compatriota, su predilección era por Schiller, Goethe, Uhland, Heine, quienes le enseñaron a apretar el verso en búsqueda de la brevedad y la depurada concentración.

Lo suyo no fueron los efluvios sentimentales de la mayoría de su generación. Leyendo sus textos iniciales se percibe su apartamiento de esa línea dominante que significaba acercarse a los autores franceses y españoles como Lamartine, Musset, Espronceda, Zorrilla, Campoamor. Bebió de las fuentes de los clásicos castellanos: Góngora, Quevedo, Cervantes, Argensola, Gracián y, por igual, del Inca Garcilaso de la Vega que le proporcionó ingentes temas del Ande como aparecen en su colección de *Baladas peruanas* en las cuales se concentra un sentimiento indigenista que se manifestaría, mediante una luz cenital, sobre las nuevas tendencias literarias que fueron apareciendo desde fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX; nos referimos al modernismo y a la vanguardia, que recepcionaron aquella visión introspectiva de González Prada respecto del problema del indio que se había desarrollado desde su juventud.

■ 3. LA GESTACIÓN DE LO INDÍGENA EN LA LITERATURA PERUANA

José Carlos Mariátegui enunció el problema del indio desde su raíz económica y social, sobre la siguiente premisa: «el indigenismo, en nuestra literatura [...] tiene fundamentalmente el sentido de una reivindicación de lo autóctono». Sobre esta base haremos un rápido repaso de las distintas miradas que pondrían su atención en el indio como tema literario. En realidad esta atracción se dio muy temprano desde la lejanía de Europa que miraba a América como «El Dorado», poseedora de una aureola legendaria de fábula y, por ende, bastante distorsionada. Tal es el

caso, por ejemplo, de *Alzira*, obra teatral de Voltaire cuya acción se desarrolla en tierras peruanas, en un ambiente de príncipes incaicos y conquistadores que poco o nada tienen que ver con los paisajes y la realidad del país. Este exotismo alcanzaría a muchos de nuestros escritores románticos que tomaron como *leitmotiv* al indio desde una postura más decorativa que social, pero válida, sin embargo, por llamar la atención sobre un tema que, a pesar de los años, aun subyace como parte de los cruciales problemas del Perú.

Sabemos que una de las características del escritor romántico es ese reformismo que lo lleva a la protesta, a un sentimiento prerrevolucionario que lo aproxima a los movimientos libertarios y le permite involucrarse en los dramas políticos y sociales. Por otro lado, esa evasión hacia el sueño o hacia la soledad es también un retorno al pasado, a la historia. De allí el gusto por lo indígena. Ricardo Palma tiene hermosas tradiciones referidas al Imperio de los incas como «Palla-Huarcuna», «La achirana del Inca», «El hermano de Atahualpa», «La leyenda de Oderay o El último beso». En el caso de Carlos Augusto Salaverry podemos citar «Abel o el pescador americano» y «Atahualpa o la conquista del Perú» que están marcados por esa impronta de revelar motivos indígenas. Un soneto suyo titulado «Variación», por ejemplo, resume su afición por lo andino; los dos últimos tercetos dicen:

Deja el salón, el piano y los Allegros
de Italia rica en musicales giros
y vamos al jardín bajo la parra;

allí, a la sombra de racimos negros,
te cantaré las quejas y suspiros
de un yaraví cuzqueño en mi guitarra (Basadre s/f: 1227, t. 5)

Ya en el ámbito modernista nos encontramos con la figura de José Santos Chocano y su poesía «novomundista» que concilia la naturaleza de América y del Perú con el hombre nativo afincado en los diferentes pisos geográficos del Ande y de la selva. Pero la

visión de Chocano es externa, hermo­seada como en una tarjeta postal. Merced a sus «Notas del alma indígena» se le atribuyó ser uno de los iniciadores de la poesía nativista. Sus conocidos textos «Otra vez será», «¡Quién sabe señor!», «Ahí nomás» y «¡Así será!», forman parte, sin duda, de lo que en general se llamó «indigenismo»; ellos contienen una impronta social:

Indio que labras con fatiga
tierras que de otros dueños son:
¿ignoras tú que deben tuyas
ser, por tu sangre y tu sudor?
¿ignoras tú que audaz codicia,
siglos atrás, te las quitó?
¿ignoras tú que eres el amo?
–¡Quién sabe, señor!–

Pero muy poco se había profundizado sobre Manuel González Prada como antecesor de un indigenismo con hondas raíces sociológicas. Es más, consideramos, como Luis Alberto Sánchez, que los citados poemas de Chocano podrían haber sido influenciados por las *Baladas peruanas* de «Don Manuel» (Sánchez 1975: 537), que si bien no las publicó como un texto orgánico pudo haberlas dado a leer al autor de *Iras santas*. En todo caso, leamos los siguientes versos del poema «Tiahuanaco», de González Prada, que aparecen en *Baladas*. Tienen un ritmo reconocible en Chocano: «Duermen todos; y la aurora / baña en vivas claridades / el torrente de las selvas / y el nevado de los andes». Es evidente, pues, que con González Prada el indigenismo ingresa a la literatura peruana con ese fondo social y conceptual que, sin embargo, no deja su contenido estético-lírico.

En «El proceso de la literatura», Mariátegui indica a González Prada como el forjador del nuevo espíritu nacional, atendiendo, entre otras cosas, a su vivo interés por el problema del indio. Cita las siguientes palabras de su discurso del Politeama: «No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de la tierra situada entre el Pacífico y los

Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminados en el bando oriental de la cordillera» (1957: 221). Estas palabras datan de 1888². Vale recordar que las *Baladas peruanas* fueron escritas antes de la guerra con Chile (1879), cuando González Prada inició su contacto con peones, «pongos», «yanaconas», indígenas de la hacienda «Tútume» –situada en el valle de Mala–, y así lo hizo en todo su recorrido por la serranía vecina donde pudo palpar la explotación y la servidumbre a las que estaba expuesto el indio, alzado algunas veces contra esta tiranía. En 1866 los indígenas de Huancané, por ejemplo, se sublevaron contra el abusivo cobro de impuestos. Por otro lado, en 1867 se habría de establecer la «Sociedad Amiga de los Indios» cuya prédica proindígena estuvo encabezada por Juan Bustamante, figura prestigiosa de Puno que moriría al año siguiente.

En «Nuestros indios», artículo insertado en *Horas de lucha*, González Prada diría: «Si en la costa se divisa un vislumbre de garantías bajo un remedo de República, en el interior se palpa la violación de todo derecho bajo un verdadero régimen feudal. Ahí no rigen códigos ni imperan tribunales de justicia, porque hacendados y gamonales dirimen toda cuestión arrogándose los papeles de jueces y ejecutores de las sentencias». Este artículo da un viraje radical a los nuevos planteamientos sobre el problema del indio y antecede a los trabajos de los más eminentes estudiosos del indigenismo: Mariátegui, Zulen, Haya de la Torre, Luis E. Valcárcel, José Uriel García. En el mismo artículo González Prada apunta certeramente: «La cuestión del indio, más que pedagógica es económica, es social». Cabe mencionar que este proceso es la conclusión de un itinerario vital y lírico que empieza con sus *Baladas peruanas*.

2 Ese año Clorinda Matto de Turner dedica a González Prada su novela indigenista *Aves sin nido*.

■ 4. AUTOCTONISMO DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA Y DE NICANOR DE LA ROCCA DE VERGALO

Por la época de su convivencia con los peones indígenas de la chacra familiar, «Tútume», González Prada escribe muchos delicados versos, antecedentes de los que publicaría en *Minúsculas* en donde introduce una variedad de formas estróficas como el rondel, la silva, el estornelo, etc., pero como ya hemos dicho, el impacto que pudo sentir frente al cruel trato dado a los indígenas, sobre todo al sirviente de las haciendas, lo derivó hacia la composición de poemas que son verdaderos testimonios líricos de esta indignación. Es indudable que a partir de este choque con una realidad hasta entonces desconocida, el escritor va tomando conciencia social de las desigualdades y los oprobios en contra de la raza aborígen. Entonces se da a la tarea de investigar temas y motivos incaicos, mitos, dramas, basamentos conceptuales y afectivos que le han de servir para su trabajo lírico con trasfondo de reivindicación social.

El nacionalismo de González Prada no proviene, pues, solo de las consecuencias de la guerra del Pacífico sino básicamente de su amplia comprensión y asimilación del drama indígena. Esto lo diferencia, por ejemplo, de la producción ligada también al indio de Nicanor de la Rocca de Vergalo, poeta peruano que vivió muchos años en Francia y gozó de la amistad del parnaso literario de París. Él publicó, en 1871, un libro de versos en francés titulado *Les Méridionales—poesies péruviennes* y *La Mort d'Atahualpa*, tragedia en tres actos. En 1879 editaría la obra más significativa de su lírica *Le livre des Incas*, texto de asedio autobiográfico escrito con algunas innovaciones formales como su «onda nicarina» y otras estrofas «vergalianas», aunque lo mejor del libro son sus yaravíes que delatan al viajero nostálgico recreándose en lo popular o indígena. El notable simbolista Stéphane Mallarmé le dirigió una carta fechada el 26 de junio de 1879 en la cual elogia los delicados versos, plenos de evocación y lirismo de *Le Livre des Incas*, y felicita a su autor por haber

asimilado con hondura la lengua francesa. Poemas de contenido histórico indianista aparecen en el libro, como los dedicados a «Cahuide» y «Pachacámac».

Al margen de este noble y sincero peruanismo que lleva a Rocca de Vergalo a la adaptación de formas poéticas indígenas o mestizas peruanas a la métrica francesa, lo cierto es que están por debajo de las *Baladas* de González Prada, que penetran, con calidad artística y hondura, en el drama del indio, como apreciaremos a continuación.

■ 5. ANÁLISIS DE *BALADAS PERUANAS*, TENIENDO COMO BASE «EL MITAYO»

Manuel González Prada colocó el título *Baladas* a un conjunto numeroso de poemas divididos en tres partes: a) composiciones con temas del Perú andino, b) textos de índole general, y c) poemas traducidos del alemán. De manera póstuma, su hijo Alfredo González Prada publicó en 1935, en Santiago de Chile, la primera parte con el título de *Baladas peruanas*, con prólogo de Luis Alberto Sánchez. El libro trae como epígrafe los siguientes versos de André Chénier:

Sous ces bois étrangers qui couronnent ces monts,
Aux vallons de Cuzco, dans ces antres profonds,
Si chere á la fortune et plus chers au génie,
Germent des mines d'or, de gloire et d'harmonie³.

3 «Bajo estos bosques extraños que coronan estos montes, / en los valles del Cuzco, en los lugares profundos, / tan queridos para la felicidad y más aún para el talento, / germinan minas de oro, de gloria y de armonía». El cuarteto expresa esa admiración, plena de leyenda y de utopía, propia de algunos escritores románticos europeos.

André Chénier (1762-1744). Su simpatía hacia la revolución no le impidió condenar sus excesos a través de artículos políticos. Encarcelado, murió en la guillotina. El influjo de los clásicos, su culto por la forma y la plasticidad de la imagen y su tendencia a la expresión de la intimidad personal lo sitúan como uno de los principales poetas prerrománticos franceses.

Estas *Baladas peruanas* constan de cuarenta y cinco poemas. El proceso emocional se da desde los orígenes del hombre andino: «Kon», «Tiahuanaco», «Origen del Rímac», «Origen de los Incas», «Fundación del Cuzco». Luego el poeta convoca a los elementos de la naturaleza: «La tempestad», «Los cactus», «El maíz», etc.; y los elementos fabricados por el hombre: «Inención de la quena», «El puente del Apurímac», «El acueducto de Supe», etc. A continuación ingresa a la parte sombría de la conquista española: «La llegada de Pizarro», «Caridad de Valverde», «Presagio de Carbajal». Y se sitúa en la etapa del coloniaje, de la explotación inhumana por parte del encomendero español: «El mitayo», «Canción de la india».

González Prada tuvo en los *Comentarios reales*, del Inca Garcilaso de la Vega, su principal fuente de consulta. Aparte del epígrafe general de André Chénier, los otros cuatro epígrafes que aparecen dentro del libro son de Garcilaso: «En su gentilidad tenían que la Luna era hermana y mujer del Sol» («Origen de los Incas»); «Zupay, que quiere decir Diablo» («Zupay»); «Chasqui llamaban a los correos. Viracocha, a los primeros españoles» («El chasqui»); «Curaca, que es lo mismo que Cacique en la lengua de Cuba, que quiere decir Señor de vasallos» («La hija del Curaca»).

Sánchez encuentra que las «baladas» tienen un marcado acento documental. Es cierto, aunque las descripciones que allí se elaboran tienen la impronta de hundirse en lo esencial. González Prada no es un simple decorador, no se regodea solo con el color y las volutas del paisaje. Más le interesa el drama, la identificación humana con el paisaje y el indio. En «Inención de la quena» (González Prada 1988: 421, t. 3), a diferencia de Chocano que escribió el poema titulado «La quena», no describe al instrumento en pleno solfeo musical. Le interesa expresar el dolor ante la ausencia de la amada. Hay una velada alusión a esa congoja que siente el inca ante la expoliación del imperio por parte de los conquistadores españoles. El llanto del inca, traducido en las cañas de la quena, es cósmico y tiñe de trascendencia reivindicativa y de inmediatez todo lo que toca;

hasta las rocas se ablandan y los hielos se derriten por ese amor bañado por una pena en donde no hay, sin embargo, «suspiros ni lamentos»:

Para mi amor y mis penas,
No hay suspiros ni lamentos
En los ayes de los vivos
Ni en la voz del cementerio.

Quiero llorar con un llanto
Que venza rocas y hielos;
Quiero mover con mis quejas
A los vivos y a los muertos...

El instrumento lírico que usó el poeta para unir su expresión con el mundo representado andino fue la *balada*, reactualizada por el romanticismo alemán e inglés. Esta forma usada por el escritor peruano tiene un parentesco con la función que cumplirían el lied y el romance en donde el pasado toca o se intercala con el presente. Como apunta Isabelle Tauzin en el prefacio: «Por más que se remonten hasta los tiempos míticos o refieran espacios nunca visitados por el poeta [...] las baladas pradianas causan una sensación de inmediatez; el uso constante del presente en los verbos actualiza asimismo los sucesos más lejanos» (González Prada 2004: 8).

Al respecto, debemos señalar que a partir de este diálogo interior entre pasado y presente aparece en la literatura peruana una nueva sensibilidad y un nuevo pensamiento que reflexiona en torno a la historia del Perú y, por consiguiente, sobre el análisis de los problemas sociales de palpitante actualidad. Por primera vez en la literatura peruana se oye un tono imprecativo frente al vasallaje que duró tres siglos, como se aprecia en «Las flechas del Inca» en donde el autor le otorga voz a la envenenada flecha que expresa un deseo vindicativo:

Fuerte guerrero de infame pulso,
De bravo corazón,

Te pido solo atravesar el pecho
De vil conquistador.

El acento gonzalezpradiano en estas baladas se torna espeluznante cuando en «El Cacique filicida», el señor de vasallos, el curaca, sacrifica a su propio hijo para que no pruebe el dolor de la esclavitud:

–«Fui Señor de veinte pueblos,
Fui valido del Monarca:
Soy ya juguete y escarnio
De implacable y fuerte raza.

Hijo, imaldita la madre
Que te dio su leche aciaga!
Y yo, ¡el padre sin ventura
Que te dio existencia infausta!

Prole vil de viles senos,
¿Qué te queda, qué te aguarda?
La servidumbre, el trabajo,
La mina oscura y helada...».

Se oye la queja de un niño,
Un sordo choque en las aguas,
El rumor de lentos pasos,
Y después, el eco, nada.

Este feroz tono de denuncia continúa en «Canción de la india» donde se hace alusión al reclutamiento forzoso de indígenas de los pueblos remotos, usados como carne de cañón en las guerras de los caudillos militares en la época republicana:

¡Adiós, oh mi choza!
¡Adiós, oh mis campos!
¡Adiós! que me alejo
Siguiendo al Amado.
¡Quién sabe si adioses

Eternos exhalo!
 ¡Quién sabe si nunca
 Regrese a pisaros!
 ¡Ay, pobre del Indio,
 Sin leyes ni amparo,
 Muriendo en las garras
 De inicuos tiranos!
 Tú callas, oh Esposo,
 Tú marchas callando...
 ¡Maldita la guerra!
 ¡Malditos los Blancos!

La colección de poemas que aparecen en *Baladas peruanas* será fundamental dentro del ideario de González Prada, ya que posteriormente esta impronta social que allí aparece será llevada a toda su obra dentro de una unidad en donde se involucra a todos los sectores, a los dominados y a los dominantes.

Para ejemplificar ese espíritu acumulativo, de carácter intercultural, vamos a detenernos en un poema central del libro: «El mitayo», que ha recorrido muchas antologías y se ha erigido no solo como uno de los mejores poemas de *Baladas peruanas*, sino también de toda la obra lírica de González Prada. El texto resume, en ocho cuartetas, muchos siglos de sojuzgamiento y explotación en las minas de los Andes. Transcribimos todo el texto:

–«Hijo, parto: la mañana
 Reverbera en el volcán;
 Dame el báculo de chonta,
 Las sandalias de jaguar».

–«Padre, tienes las sandalias,
 Tienes el báculo ya;
 Mas, ¿por qué me ves y lloras?
 ¿A qué región te vas?»

–«La injusta ley de los Blancos
 Me arrebató del hogar:

Voy al trabajo y al hambre,
Voy a la mina fatal».

–«Tú que partes hoy en día,
Dime, ¿cuándo volverás?»
–«Cuando el llama de las punas
Ame al desierto arenal».

–«¿Cuándo el llama de las punas
Las arenas amarará?»
–«Cuando el tigre de los bosques
Beba en las aguas del mar».

–«¿Cuándo el tigre de los bosques
En los mares beberá?»
–«Cuando del huevo de un cóndor
Nazca la sierpe mortal».

–«¿Cuándo del huevo de un cóndor
Una sierpe nacerá?»
–«Cuando el pecho de los Blancos
Se conmueve de piedad».

–«¿Cuándo el pecho de los Blancos
Piadoso y tierno será?»
–«Hijo, el pecho de los Blancos
No se conmueve jamás».

El mitayo es el trabajador indígena sometido al régimen de la «mita». Este sistema de carácter obligatorio impuesto a los indios fue uno de los trabajos más abyectos e inhumanos de la Colonia. Se estipulaba en él que los pueblos indígenas debían proveer un número de trabajadores para la construcción de puentes, caminos y edificios administrativos o religiosos, también para el mantenimiento de los tambos y para el desarrollo de las industrias como la extracción de minerales. Las luchas contra la cancelación de estas leyes inhumanas fueron muy frecuentes. Al respecto, transcribimos un fragmento del testimonio de José

Gabriel Túpac Amaru en donde pide que se desvincule a los indios de Canchis y Canas de la mita de Potosí:

Más de doscientas leguas de jornada y otras tantas de vuelta ocupan gravemente la consideración de lástima y hacen demostrable el inconveniente de la desolación de los pueblos, como la experiencia lo califica; despídense, o para morir o para no volver más a su patria, venden sus chozas y sus muebles con unos pasajes dolorosos por la contracción que tiene el indio a su pueblo, a sus muebles, y a sus animales; cargan con sus mujeres y con sus hijos [...] porque los tratan más que a esclavos, porque los hacen trabajar excesivamente al rigor del castigo, porque les pagan menos (Tauro del Pino 2001: 1689).

Manuel González Prada usando ese diálogo presente-pasado-futuro (del presente al futuro: «¿A qué región te vas?»), habla del «mitayo», símbolo del escarnio del coloniaje, pero también está hablando a la vez del «pongo» de la República, del sirviente de la hacienda donde el gamonal o patrón vive como un señor feudal. Este tema a partir de González Prada se insertaría en la obra de muchos escritores inmersos en el indigenismo. Leamos un fragmento de «El Gamonal», de Gamaliel Churata, publicado en los números 5 y 6 de *Amauta*:

El gamonal, personalidad impulsiva, una formidable capacidad intrigante, hombre de rápidas determinaciones, ambición inagotable y gran estampa teatral: vientre bello como la giba del monte, dentadura como las muelas del molino, ha pasado y definitivamente, por las perspectivas del poblacho provinciano, dejando la certidumbre de una ausencia opilante. Nadie podrá continuarle. Ha reinado con derecho divino. Nació para mandar y todos le han obedecido. Sus extensas propiedades se repartirán entre sus nulos descendientes. Las tierras tendrán un nuevo propietario y una vez más se alejará la esperanza del indio de volver a la posesión de sus heredades (1927: 20).

Por su lado, José María Arguedas en el cuento quechua «El sueño del pongo» escribirá:

El patrón martirizaba siempre al pongo delante de toda la servidumbre; lo sacudía como a un trozo de pellejo.

–Creo que eres perro. ¡Ladra! –le decía.

El hombrecito no podía ladrar.

–Ponte en cuatro patas –le ordenaba entonces.

El pongo obedecía, y daba unos pasos en cuatro pies.

–Trota de costado, como perro –seguía ordenándole el hacendado.

El hombrecito sabía correr imitando a los perros pequeños de la puna.

El patrón reía de muy buena gana; la risa le sacudía todo el cuerpo.

(1983: 251, t. I)

De igual forma, Mario Florián en su libro *Canto augural* escribe su «Descripción del gamonal»:

Tiranía es solamente.

Poder ebrio y carnicero...

Para el débil yanakuna:

diente de puma, diente de perro.

Para el pongo, para el siervo:

un vampiro, un Supay fiero...

Supay fiero es el todopoderoso

gamonal.

Supay fuerte.

La culebra.

La desgracia.

El mal agüero.

El mismo diablo...

–¡Señor, lánzale tu piedra!

–¡Señor, lánzale tu trueno!

–¡Señor, lánzale tu rayo!

Como puede observarse, tanto Churata como Arguedas y Florián se inscriben dentro de esa línea reivindicativa iniciada por González Prada que muestra y demuestra, en «El mitayo» especialmente, la crueldad del encomendero y del gamonal. Es un poema de tesis, sin duda alguna. El autor reproduce una escena

arrancada de la terrible condición del indígena, como se lee en aquel testimonio de José Gabriel Túpac Amaru.

El diálogo entre el padre que parte a la mina y el hijo que quedará desamparado en el hogar se torna dramático por el juego de preguntas y respuestas que se van adelgazando hasta llegar a un hecho imposible: que pueda existir piedad y ternura en el hombre blanco. El proceso y el progreso del poema van señalando situaciones insólitas que, sin embargo, por ser utópicas⁴ e individuales, pueden llegar a realizarse. Los versos asonantados, en sus preguntas y respuestas permiten que reverbere la esperanza de que todavía sea posible doblegar las injusticias, pues al expandirse el poema mediante nuevas dúplicas e interrogaciones es pertinente pensar que nada está cerrado y que la vida aún palpita a pesar de la cruel condición humana. Además, debemos anotar que González Prada está evocando al Perú en sus diversas regiones: ahí está la sierra («llama de las punas»), la costa («desierto arenal») y la selva («tigre de los bosques»). El poeta estaría ya diciendo lo que actualmente es indiscutible: que para encontrar las semejanzas en medio de las diferencias que oprimen al ser humano hay que apuntar hacia la integración nacional considerando esa interculturalidad que es propia del país. El desarrollo y el encuentro de la justicia y la paz se darán cuando se tome en cuenta y se consiga que esa unidad de los contrarios –sobre la base de nuestra «totalidad contradictoria», expresión acuñada por Antonio Cornejo Polar– logre al fin el entendimiento nacional. El diálogo entre padre e hijo es también el diálogo simbólico, íntimo, intergeneracional, entre pasado, presente y futuro. El niño, por boca del padre, recibe la experiencia cruda de un ser sojuzgado. Ello nos recuerda las primeras palabras con que se inicia el discurso en el Politeama: «Los que pisan el umbral de la vida se juntan hoy para dar una lección a los que se acercan a las puertas del sepulcro. La fiesta que presenciamos tiene mucho de patriotismo y algo

4 Usamos el término «utopía» en su definición moderna: «lejanía de proximidad».

de ironía: el niño quiere rescatar con el oro lo que el hombre no supo defender con el hierro» (González Prada 1988: 87, t. I).

En el fondo, es la historia que habla y ella lo encamina hacia la búsqueda de la armonía, de la equidad y la justicia. Aunque la última cuarteta rompe aparentemente el esquema flexible de las anteriores –al quebrarse esa línea de continuidad, en espiral–, lo cierto es aquello que afirma Sánchez cuando señala que el escritor y pensador peruano no habla de raza sino de clase social: «Los últimos versos de “El mitayo” resumen el pensamiento de Prada respecto al indio. En 1904 al definir a este como una “clase” social y no como una raza, dio vida a la nueva sociología indigenista. El solfeo de esa teoría se encuentra en *Baladas peruanas*» (1986: 67).

Las *Baladas peruanas*, de Manuel González Prada, son, pues, el testimonio lírico aunado a un pensamiento social en ciernes que fue cruzando el tiempo hasta llegar a las primeras décadas del siglo XX. En todo ese recorrido y hasta la fecha existe la terca necesidad de labrar un nuevo Perú liberado a partir de la unidad que respete nuestras marcadas diferencias culturales.

BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, José María

1983 *Obras completas*. Tomo I. Lima: Editorial Horizonte.

BASADRE, Jorge

s/f *Historia de la República del Perú*. 8.^a ed. Tomos 5 y 6. Santiago de Chile: diario *La República*.

CHURATA, Gamaniel

1927 «El Gamonal». *Amauta* N° 6. Lima, febrero.

ESCAJADILLO, Tomás G.

2004 *Mariátegui y la literatura peruana*. Lima: Amaru Editores.

FLORIÁN, Mario

1956 *Canto augural*. Lima: s. n.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

2004 *Baladas*. Prefacio de Isabelle Tauzin-Castellanos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

1988 *Obras*. Tomos I y III. Lima: Ediciones Copé.

1935 *Baladas peruanas*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Santiago de Chile: Editorial Ercilla.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1957 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta (edición popular).

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1986 *Nuestras vidas son los ríos... Historia y leyenda de los González Prada*. Lima: Fundación del Banco de Comercio.

1975 *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano*. 2.^a ed. Lima: Editorial Universo.

TAURO DEL PINO, Alberto

2001 *Enciclopedia ilustrada del Perú*. 3.^a ed. Lima: Peisa.

JIM ANCHANTE ARIAS

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

TENTATIVA DE UNA PRÁCTICA SIMBOLISTA EN DOS POEMAS DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA

En el presente artículo quisiéramos establecer la relación entre la obra de Manuel González Prada (1844-1918) y la poesía simbolista francesa. Dicha relación ha sido sugerida por estudiosos como Luis Alberto Sánchez y Américo Ferrari. Sin embargo, consideramos que el tema aún no ha sido estudiado con la debida profundidad.

En todo caso, lo que queda claro es que González Prada no fue un poeta simbolista, a pesar de que algunos poemas suyos de *Exóticas* (1911) se han vinculado con la estética que generó una profunda transformación en la lírica occidental. Nuestro interés es problematizar en qué medida dicho vínculo es patente. Para ello, primero partamos de algunos presupuestos sobre el simbolismo.

■ 1. SOBRE LOS SIMBOLISMOS

Situándonos en el proceso de la lírica francesa, nos parece necesario recordar que no hubo un único *simbolismo*, pues cada autor involucrado en este movimiento desarrolló una particular obra. Algunos de estos escritores pasaron por diferentes etapas en el devenir de su escritura, y no todas esas etapas se vinculan directamente con el simbolismo. Por ejemplo, pensemos en poetas como Paul Verlaine o Stéphane Mallarmé. El primero se inició con una obra aún deudora del Romanticismo y que luego com-

binó con una decidida tendencia parnasiana. Recién a través de su contacto con Rimbaud desarrolla un particular simbolismo, que se observa sobre todo en su poemario *Romances sans paroles* (1874). A continuación, se aleja de cualquier nominación simbolista, aunque su poesía queda *marcada* por su indeleble *huella*. Mallarmé también empezó como romántico (baudelaireano, para ser más precisos), luego abrazó el parnasianismo, pero finalmente su poesía devino en una propuesta simbolista que lo erige como el maestro de tal expresión literaria. Sus últimos textos y proyectos, cargados de angustia frente a la desmesurada ambición de los mismos, buscaron el Absoluto y prefiguraron en gran medida el futuro vanguardismo.

Otro aspecto que también debemos tener en cuenta es la separación entre *precursores* del simbolismo, *maestros* del simbolismo (la expresión es de Enrique Díez Canedo) y la escuela simbolista propiamente dicha. En el primer grupo destaca con nitidez Baudelaire, en cuyo libro *Les fleurs du mal* (1857) encontramos un horizonte poético que se extiende hacia lo romántico y lo parnasiano, además de prefigurar una tendencia simbolista (sobre todo en poemas como «Le Voyage» o «Harmonie du soir», comentados por Anna Balakian¹). En el segundo grupo destacan nítidamente tres poetas: Verlaine, Mallarmé y Rimbaud. Sobre los dos primeros, ya mencionamos brevemente su particular relación con el simbolismo. En cuanto a Rimbaud, sabemos que su obra apareció de forma impactante a través de un puñado de poemas, además de *Une saison en Enfer* e *Illuminations*, escritos entre 1871 y 1874, pero publicados (los dos libros mencionados) recién en 1886. Finalmente, en este último año se publica un *Manifeste symboliste* y se inicia oficialmente una Escuela simbolista, la cual tuvo poca duración: para 1895 el grupo ya estaba disuelto. Sus principales animadores fueron el griego Jean Moréas (autor del señalado manifiesto y que tiempo después aban-

1 Anna Balakian, en su libro sobre el simbolismo (incluido en la bibliografía), comenta estos poemas y los vincula con la estética simbolista que propone en su investigación (*El movimiento simbolista*, pp. 49-57).

dona la escuela para fundar una propia: la *École Romaine*), Jules Laforgue y Gustave Kahn. Este último fue el que guardó mayor fidelidad a la *causa* simbolista.

A partir de lo anterior, y como una propuesta operativa, establecemos las siguientes características de una convencional estética simbolista, las cuales se aprecian en mayor o menor medida en los poetas mencionados:

1. Sugerencia simbólica o de símbolos particulares
2. Ambigüedad u oscuridad semántica
3. Música interior o concepción musical de la poesía
4. Creación de un mundo poético autónomo
5. Artepurismo
6. Desarrollo del verso libre y del poema en prosa

El simbolismo francés que sobre todo se difundió en el Perú fue el del precursor (Baudelaire) y el de los maestros mencionados. La escuela simbolista propiamente dicha tuvo (y sigue teniendo) un muy limitado conocimiento incluso en los ámbitos académicos. Por ello, lo fundamental de la recepción del simbolismo en el Perú radica en cuándo y cómo fueron leídos en nuestro país poetas como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. Sobre esta base establezcamos la relación entre González Prada y los poetas mencionados.

■ 2. GONZÁLEZ PRADA Y EL SIMBOLISMO

El autor de *Exóticas* inició en América sus estudios sobre la literatura y la cultura francesa, los cuales continuó en Europa cuando él y su familia vivieron en el Viejo Continente entre 1891 y 1898. Asiduo visitante de la Bibliothèque Nationale de France durante su estadía en París (1891-1895), González Prada estuvo muy enterado de las novedades de su tiempo en diversas tradiciones, especialmente en la francesa. Ahora bien, como podemos observar por sus textos en prosa de ese periodo, estuvo más preocupa-

do por los románticos y parnasianos que por los simbolistas. Su obra poética, en gran medida, está vinculada al parnasianismo.

González Prada conoció muy bien a poetas como Baudelaire o Verlaine, a quienes admiró. Sobre su relación con el autor de «L'albatros», Estuardo Núñez nos da algunos datos interesantes. Señala un *grafito*² dedicado a «Baudelaire», en el cual «está reflejada la admiración por su obra y la impresión de una lectura detenida de *Las flores del mal*» (Núñez 1997: 188³). También alude al poema «En país extraño» de *Exóticas* (1911), en el cual se coloca como epígrafe un par de versos de Baudelaire que «Prada traduce y desarrolla en su poema» (Núñez 1997: 188).

En cuanto a Verlaine, nuestro autor también le dedica un *grafito* de alabanza. Por otro lado, Ricardo Silva-Santisteban analiza la relación entre ambos poetas en su artículo «Manuel González Prada y Paul Verlaine» (2010). El estudioso compara el poema verlainiano «Colloque sentimental» con una traducción muy personal que realiza el autor de *Exóticas*. Establece que el poema simbolista del *Pauvre Lélian* presenta un mayor clima parnasiano en la versión de Prada. Sobre Rimbaud y Mallarmé, no hay mayores comentarios.

También es importante mencionar su relación con el único poeta simbolista en el Perú: José María Eguren. Sobre este punto, Luis Alberto Sánchez, en su libro *Don Manuel*, refiere la forma como se conocieron González Prada y Eguren. Enrique Bustamante y Ballivián y Julio Hernández se lo presentaron. Sánchez menciona que «Prada escuchó los versos de aquel poeta [...] y se interesó vivamente por la personalidad rara e inquietante de tal original artista. [...] Ante Prada desfiló la gama desconcertante

2 El *grafito* es definido como un «escrito o dibujo hecho a mano por los antiguos en los monumentos. Letrero o dibujo circunstanciales, generalmente agresivos y de protesta, trazados sobre una pared u otra superficie resistente» (Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, pág. 779). Con ello, queda clara la relación intertextual, de homenaje o de apelación, entre los autores a quienes se les dedica los *grafitos* y la estética e ideología gonzalezpradiana.

3 Núñez fecha este *grafito* en 1893, escrito durante la residencia del poeta en París.

de *Simbólicas*. [...] le confesaría a Eguren: *Al principio, su composición me pareció excesivamente audaz, pero, luego, me ha encantado la fuerza de abstracción que posee*» (1930: 176).

Núñez, en su tesis de 1931, propone que Eguren y González Prada prácticamente trabajaron en forma paralela la composición de «Los reyes rojos» y de «Los cuervos» respectivamente (sobre ello volveremos luego). En todo caso, lo que sí queda claro es que ambos poetas compartieron una amistad y una admiración mutua, como se puede comprobar en la dedicatoria de *La canción de las figuras* al «ilustre maestro». La hipótesis a trabajar es la posible influencia del simbolismo egureniano en algunos poemas de *Exóticas*.

■ 3. «LOS CUERVOS» Y LA MÁQUINA CONTRA EL SENTIMIENTO

Este poema ha sido asociado a la estética simbolista por Estuardo Núñez y por Américo Ferrari. Núñez dedica un capítulo de su tesis de 1931 (publicada en 1932) a comparar «Los cuervos» con «Los reyes rojos» (el capítulo se titula «Las obras paralelas»). Así, sugiere un vínculo directo con el simbolismo egureniano al afirmar que ambos tienen en común

la definitiva desarticulación sintáctica de la textura, el enfocamiento parcial de las imágenes, la falta de trabazón lógica, la repentinidad de los aspectos que ofrece cada una de las situaciones de los sujetos y objetos en el poema, la ausencia de ripios, la aguda certeza en la aplicación del matiz y del ritmo, en quienes participan ampliamente de la **exquisita voluptad de las músicas azules y del olor musical**, según frase del mismo Prada... (1932: 73; resaltado del autor).

Ferrari comparte esta opinión cuando dice que «*Los cuervos* [está] ya muy cerca de la poesía de Eguren. Es uno de los pocos poemas simbolistas de González Prada» (2003: 32; nuestro añadido). ¿Es realmente «Los cuervos» un poema simbolista? Empecemos con la imagen que da título al poema. La figura del cuer-

vo, como sabemos, es puesta en el centro de la poesía romántica con el famoso poema «The raven» de Edgar Allan Poe (1845). Un ave que obtuvo una connotación macabra y misteriosa desde fines de la Edad Media se convierte en una suerte de mensajera de ultratumba en el magistral poema del genio de Boston. Esta tradición, con su particular visión, la retoma Eguren en su «Lied II» (1911). Sin embargo, consideramos que ninguno de estos dos poemas presenta una correlación con el de González Prada.

Formalmente, «Los cuervos» y «Los reyes rojos» están compuestos en tercetos (aunque «Los cuervos» termina en un cuarteto) y emplean versos de arte menor: heptasílabos los de González Prada, y pentasílabos y octosílabos los de Eguren. Ambos, a su vez, terminan en rima asonante.

La crítica, través de la historia, ha interpretado de varias maneras el símbolo de los reyes rojos en el poema egureniano⁴. Los cuervos pradianos no han corrido con la misma suerte. A continuación, intentaremos una primera interpretación.

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,

4 Al final de nuestro libro sobre Eguren (2012) enumeramos las múltiples interpretaciones que hasta esa fecha ha tenido el poema incluido en *Simbólicas*.

Desaparecen, huyen...
Se van sin corazón. (*Exóticas*, 1911)

El escenario con el que empieza el poema es configurado a través de una metáfora mobiliaria: el «dosel de gualda», la tela amarilla que cubre un lecho, es utilizado para representar el cielo en que «nubarrones» de cuervos aparecen y graznan. Asimismo, este término «nubarrones» nos da la idea de los cuervos como imágenes oscuras, densas y separadas. La primera estrofa establece así la presentación de los personajes.

La segunda estrofa representa la lucha de estas aves «hidrofóbicas», es decir, rabiosas. Este enfrentamiento nos recuerda la lucha entre los reyes egurenianos. Ahora bien, a diferencia del color de estos reyes, no se menciona algo que puede ser redundante: el color negro de los cuervos, quizá sugerido en el vocablo «nubarrones». Y, recordemos, teniendo como fondo el color «gualdo» del cielo. En su lucha, estas aves «destilan lluvia», lo cual puede interpretarse como una metáfora de sangrar una «roja» y «cálida» sangre, valga la redundancia.

A continuación, se emplea una metáfora que nuevamente nos recuerda a Eguren, aunque en esta ocasión otro poema de *Simbólicas*: «Pedro de acero». Recordemos que en este poema el personaje alegórico «pica, pica la metálica peña». En el poema pradiano, los cuervos luchan con pico de acero. A nuestro entender, si el poema egureniano no es solo una alegoría de la explotación minera, sino en general de la explotación en el contexto del industrialismo capitalista, ello parece reforzarse cuando se nos dice que Pedro es de acero, es decir, como si se transformara en el material que procesa. Los picos de los cuervos son de acero y no sacarán, como en el dicho popular, los ojos⁵, sino

5 Fernando González (2002) nos explica en su estudio «El cuervo y su simbología» que desde el siglo XV, a partir de la literatura y la iconografía de la Edad Media, se constituye la sentencia «cría cuervos y te sacarán los ojos». El Centro Virtual Cervantes (<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58386&Lng=0>) nos informa que la sentencia «Cría cuervo y sacárate el ojo» se incluye en el *Diálogo de la lengua* (1537) de Juan de Valdés (1509-1541).

que, usando una metáfora industrial, «taladran los pechos». Son una suerte de maquinaria que destruye, metonímicamente, lo que se encuentra en los pechos y lo que representa: el corazón.

En la última estrofa las figuras desaparecen con el crepúsculo («Por azuladas cumbres, / al desmayo del sol...»). Al igual que en «Los reyes rojos», el escenario final es la muerte del día, aunque con la diferencia de que en el poema egureniano los reyes no dan señal de término de la batalla, pues «firmes combaten». En el poema de Prada los cuervos huyen, desaparecen. Huir involucra alejarse de algo o de alguien que representa peligro. Quizá los cuervos se encuentran en esta desventajosa situación, pues perdieron algo durante la batalla: los corazones. Y lo que esto representa: los sentimientos, la emoción, la pasión. Sus picos de industrioso acero terminaron por destruir lo más profundo que tenían. Así, estos cuervos humanizados pueden relacionarse, en cierta medida, con los muertos de corazón yerto de su famoso triolet: «Para verme con los muertos / ya no voy al camposanto»: «¡Corazones hay tan yertos! / ¡Almas hay que hieden tanto!». Parece ser una alegoría crítica sobre la falta que sufren ciertas personas frente a determinadas situaciones, debido sobre todo a la pérdida de sus sentimientos positivos y al predominio de los negativos.

A partir de la anterior lectura, entendemos «Los cuervos» como una alegoría de crítica social, más que como una presencia ambigua y misteriosa, como siguen sugiriendo los reyes egurenianos. En ese sentido, consideramos un poco exagerada la lectura de Núñez de este poema, quien habla incluso de un trabajo con la sinestesia simbolista cuando alude a la «exquisita voluptad de las músicas azules y del olor musical». A nuestro parecer, no hay mayor trabajo con la sinestesia en este poema. A ello le podemos incluir una diferencia lexical: muchos términos usados por Prada (gualda, nubarrones, hidrofóbicos, entre otros) son ajenos a la eufonía egureniana. Si bien la representación de un escenario *artificial* es observable también en Eguren (por ejemplo, en «Las bodas vienesas»), la diferencia con el poema de Prada radica en la construcción de una imagen que se va tornando densa y

ambigua, mientras que en «Los cuervos» sucede el proceso inverso: poco a poco se nos aclara la imagen cruenta de las aves sin corazón. Así, hay una mayor correspondencia con la poética gonzalezpradiana que conocemos, tanto en *Exóticas* como en sus otros libros de poesía.

■ 4. «LOS CABALLOS BLANCOS»: SACRIFICIO Y MUERTE

¿Por qué trepida la tierra
Y asorda las nubes fragor estupendo?
¿Segundos titanes descuajan los montes?
¿Nuevos Hunos se desgalgan abortados por las nieves
O corre inmensa tropa de búfalos salvajes?
No son los bárbaros, no son los titanes ni los búfalos:
Son los hermosos Caballos blancos.

Esparcidas al viento las crines,
Inflamados los ojos, batientes los hijares,
Pasan y pasan en rítmico galope:
Avalancha de nieve, rodando por la estepa,
Cortan el azul monótono del cielo
Con ondulante faja de nítida blancura.

Pasaron. Lejos, muy lejos, en la paz del horizonte,
Expira vago rumor, se extingue leve polvo.
Queda en la llanura, queda por vestigio,
Ancha cinta roja.
¡Ay de los pobres Caballos blancos!
Todos van heridos,
Heridos de muerte. (*Exóticas*, 1911)

Ferrari, siguiendo a Sánchez, afirma que este *polirritmo sin rima* «se adecúa de manera admirable con el estilo de Eguren» (2003: 32). En todo caso, podríamos establecer un correlato con el fantasmal caballo egureniano en el poema «El caballo», incluido en *La canción de las figuras*. Por otro lado, también son cercanos a este tiempo y contexto otros caballos muy conocidos en la literatura peruana: «Los caballos de los conquistadores» (1906)

de José Santos Chocano. A partir de lo anterior, buscaremos analizar las implicancias estéticas e ideológicas de esta *imaginaria equina* en Prada.

El primer aspecto que quisiéramos resaltar es el color. Conocemos la connotación de pureza, perfección y alcurnia con que se identifica al blanco en Occidente. Ahora bien, si partimos del análisis *cromático* que realiza Núñez de la poesía egureniana (1964), el crítico señala que lo blanco se aplica en Eguren tanto a lo triste como a lo alegre. Un ejemplo de ello es su poema «Syhna la blanca». ¿Qué caracteriza la blancura de los caballos pradianos? Para indagar en ello, avancemos en la narrativa del poema.

El poema se inicia con una serie de interrogantes que en cierta medida nos van dando pistas sobre la imagen de los caballos. Su aparición se manifiesta como una fuerza desmesurada en la naturaleza, la cual hace trepidar la tierra, además de ensordecen con su ruido atronador. A continuación, el locutor se pregunta si se puede relacionar esta imagen con tres elementos con sus respectivos referentes culturales: la mitología clásica (los titanes), lo oriental (los hunos) o lo norteamericano (búfalos), vinculados los tres, desde la óptica del locutor, con la carga semántica de lo bárbaro.

En la segunda estrofa, estos hermosos caballos son descritos. Su descripción se vincula con su paso, el cual sugiere una imagen imponente y un movimiento rítmico. Son como una fuerza indómita de la naturaleza que rompe (corta) el azul del cielo (fuerza que desestabiliza la calma circundante). Con ello, se refuerza una dicotomía esbozada ya en la primera estrofa: la calma del entorno frente al movimiento fortísimo de los caballos, y la repercusión de este movimiento en la tranquilidad de la naturaleza. Así se entiende la metáfora en la cual su rítmico galope corta «el azul monótono del cielo».

En la tercera y última estrofa los caballos ya han pasado y se evoca este paso. Todo vuelve a su calma primigenia. Se vuelve a una tranquilidad del entorno, a una «paz del horizonte». Sin embargo, hay un vestigio que queda en la llanura: una ancha

cinta roja, entendida como una metáfora de la mancha de sangre que han dejado los caballos en su paso. Recordemos que sus ojos estaban «inflamados» y que generalmente esa expresión se *colora* con el tono rojizo de la sangre. Al final, el locutor muestra su pena hacia los enigmáticos caballos y descubre la razón de su emotividad: van heridos de muerte. Así, esta última palabra cobra una connotación central en el contenido del poema: ahora nos queda claro que los hermosos caballos blancos representan la heroicidad de la lucha frente al último e inexorable destino. Y los colores, blanco de su figura y rojo de su sangre, podrían tener hasta una connotación patriótica, en un contexto de lucha, dolor y sacrificio que fue la época que le tocó vivir al poeta. También se puede establecer la siguiente dicotomía cromática: blanco como legado opuesto a barbarie (es decir, la cultura); y rojo como la sangre de un sacrificio de grandes dimensiones, como una fuerza de la naturaleza.

Esta visión épica de los caballos blancos pradianos, de acuerdo con el recorrido narrativo del poema, parece presentar así un mayor vínculo con los invasores e idealizados caballos de Chocano, que con el fantasmal caballo egureniano, el cual por cierto ya era solo un espectro.

En síntesis, una lectura aún preliminar de ambos poemas nos lleva a la siguiente conclusión: aunque nos demuestra el conocimiento que el poeta tenía de la práctica simbolista, así como de la innovadora estética egureniana que estaba por difundirse con *Simbólicas* en 1911, la propuesta poética pradiana está todavía más ligada a una tradición lírica precedente. Los poemas en cuestión, «Los cuervos» y «Los caballos blancos», si bien presentan en apariencia una tónica de sugerencia simbolista, aún se encuentran en un proceso de transición hacia el poema moderno en el Perú, del cual González Prada es un ilustre precursor.

BIBLIOGRAFÍA

BALAKIAN, Anna

1969 *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama.

EGUREN, José María

1997 *Obras completas*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Banco de Crédito del Perú.

FERRARI, Américo

2003 «Manuel González Prada entre lo nuevo y lo viejo». En *La soledad sonora: voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

GONZÁLEZ GRUESO, Fernando

2002 «El cuervo y su simbología». En *Revista de Folklore*. Tomo 22b, N° 260, pp. 47-55.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

1988 *Obras*. Tomo III, volumen 5. Edición de Luis Alberto Sánchez. Lima: Ediciones Copé.

NÚÑEZ, Estuardo

1997 *Las letras de Francia y el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1964 *José María Eguren: vida y obra*. Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva.

1932 *La poesía de Eguren*. Lima: Cía. de Impresiones y Publicidad.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1930 *Don Manuel*. Lima: F. y Ed. Rosay.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo

2010 «Manuel González Prada y Paul Verlaine». En *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Lima, N° 49, pp. 11-22.

MARÍA DEL PILAR ZUAZO MANTILLA
UNIVERSIDAD PERUANA DE CIENCIAS APLICADAS

MANUEL GONZÁLEZ PRADA TRADUCTOR

En este documento se aborda uno de los aspectos menos estudiados de la actividad intelectual de Manuel González Prada: su rol de traductor y su visión de la traducción, que constituiría una de las primeras reflexiones sobre la disciplina en el Perú. Su abundante labor traductora se realiza en un contexto marcado por sus afanes de renovación de la lengua y de búsqueda de una identidad propia que lo llevarán a hurgar entre lo mejor de la herencia hispana e incorporar nuevas tendencias europeas o, incluso, provenientes de lugares más alejados. En sus traducciones destacan, sobremanera, dos rasgos que se repiten en el resto de su obra: por un lado, la congruencia entre su posición sobre la traducción y su práctica traductora, entre el discurso recogido en sus textos y su acción, lo que demuestra una convicción ética profunda, y por el otro, su capacidad excepcional de asimilación de diversas poéticas que el autor transforma para luego, fruto de su ingenio y profunda consideración, alumbrar un producto nuevo, propio y original, a través del cual se perciben las múltiples influencias.

El interés por las distintas facetas de la actividad intelectual de Manuel González Prada queda demostrado en la abundante literatura surgida en los últimos años y en los eventos, como el que hoy nos congrega, que se celebran para reflexionar sobre la trascendencia de su obra en la literatura, el desarrollo de las

ideas y la política peruana. Su figura polémica y solitaria surge en un contexto de crisis económica, social y política, en el que su proyecto de construir una identidad propia que busque asimilar nuevos modelos para recrear lo propio se enunciará desde la literatura y también desde la traducción, pues ambas se convertirán en los instrumentos de renovación y reconstrucción nacional: la literatura como sistema complejo y dinámico integrado a un contexto social, histórico y cultural, y la traducción como parte de ese sistema, por ser el canal por donde fluirá la nueva savia. Desde esta perspectiva, la traducción se convierte en un factor importante por cuanto desempeña un rol innovador en la cultura meta, en la medida que suministra recursos nuevos, llena los vacíos literarios y brinda los estímulos externos que derivan de las obras extranjeras traducidas.

Este documento abarca tres secciones: en primer lugar, el rol traductor de González Prada, sus obras traducidas y algunos rasgos del proceso traductor; en segundo lugar, su visión sobre la traducción, extraída de algunos de sus textos y que se analizará a partir de la función que desempeña la traducción en el autor. Y, por último, comprobaremos mediante el análisis comparativo entre la *Mignon* de Goethe y la de González Prada, la coherencia entre sus reflexiones teóricas y su ejercicio de la traducción.

■ GONZÁLEZ PRADA TRADUCTOR

Su labor como traductor fue bastante prolífica, con más de setenta traducciones del alemán, francés, inglés, italiano y catalán, la mayoría recogidas por su hijo y editor, Alfredo González Prada, en *Baladas*¹, a las que se suman las numerosas imitaciones dispersas en sus libros de poesía. Muchas de estas versiones destacan por su literariedad y, según el humanista

1 Muchas de estas traducciones se publican en revistas y periódicos de corta duración entre los años 1885 y 1906, si bien gran parte permaneció inédita hasta 1939, cuando su hijo Alfredo González Prada las reúne y edita de forma póstuma en París con el nombre de *Baladas*.

y traductor Miguel Ángel Vega Cernuda, pueden considerarse dignas «de figurar en el reservorio de [la] *Weltliteratur* o literatura del mundo rescrita en español» (2013).

Su acercamiento a la traducción se inicia en sus años de juventud, en especial durante su primer retiro a la hacienda familiar de Tútume en el valle de Mala². De su obra traductora destaca el gran número de versiones del alemán (55); entre los autores germánicos traducidos figuran los fundadores del *Sturm und Drang* Goethe y Schiller, junto a románticos como Rückert, Lessing, Kerner y, en particular, Uhland y Heine. Igualmente destacan sus traducciones del francés de autores como Victor Hugo, Dumas, Mérimée, Gautier, entre otros. Todos estos autores fueron recogidos en el libro tercero de *Baladas*³.

Su obra traductora es sorprendente y admirable no solo por el volumen y calidad de los textos traducidos, sino también por haber transmitido su entusiasmo por la traducción a otros poetas de su tiempo. Según Estuardo Núñez, llegó incluso a crear una verdadera «escuela de traductores» en el Círculo Literario, con ocasión de las tertulias de redacción en revistas de la época como *El Correo del Perú* o *El Perú Ilustrado*. De aquí surgirán discípulos traductores como Nemesio Vargas –el primer traductor de Lessing al español, José Mendiguren, Germán Leguía y Martínez, entre otros (Núñez 1959b: 17)–. Durante este periodo, anterior a su viaje a Europa, ya había leído a los principales pensadores y literatos europeos, sobre todo franceses, ingleses y alemanes, con preferencia por los románticos de Alemania. Se puede advertir su especial inclinación hacia Goethe, de quien elogia su ritmo, aunque le reprocha el no ser accesible a las grandes

2 Entre 1871 y 1879.

3 *Baladas* y *Baladas peruanas* eran una sola obra en los manuscritos de González Prada: baladas de temas generales, de temas peruanos y las traducciones, pero debido a la singularidad de las baladas peruanas, por tratarse de creación de poemas autóctonos en Perú, extrajeron este segundo libro y lo publicaron con el nombre de *Baladas peruanas* en 1935 con la Editorial Ercilla. Posteriormente, Alfredo González Prada las reuniría y publicaría en París con el nombre de *Baladas*, en 1939.

mayorías a diferencia de Uhland, el romántico suabo a quien dedica el mayor número de traducciones y de quien dijo:

Uhland es el poeta alemán por excelencia. Goethe, con su contorno griego y su inspiración cosmopolita, es algo ignorado de las multitudes, no aparece como el eco de las ideas o sentimientos populares. [...] Uhland, por el contrario, hace gala de buen patriota, de buen luterano, y habla en un idioma comprensible para la mayoría de los alemanes. Sin poseer la forma de Goethe, tiene algo de Schiller, a quien imita en alguna de sus baladas, y se roza levemente con Heine en alguno de sus *lieders* (González Prada 1988: 218, t. 1, vol. 2).

Del análisis comparativo de algunos de sus poemas, se puede comprobar que cultivó la versión libre, elaborando sus traducciones con exquisito empeño y dedicada pulcritud, como se ve en las «variantes» del original incluidas al final de *Baladas* y que nos acerca a la intimidad del traductor con el texto, a esas dudas y cavilaciones que afronta el intermediario durante el proceso traductivo y que arrojarían, como bien dice su hijo, «una luz clara y sorpresiva sobre el método de composición y la intimidad mental de un escritor». (González Prada 2004: 264). El plan habría sido reunir en un apéndice los comentarios críticos sobre cada traducción, así como las fuentes documentales. Es una lástima para la traducción y la literatura comparada no contar hoy con tan precioso patrimonio.

Además de traductor, González Prada hace incursiones esporádicas en la crítica de traducciones, como en el caso de Juan Valera. En la siguiente cita, tras los halagos a la labor traductora del político y escritor español, comprobamos su posición respecto a la traducción: la apropiación y recreación, puesto que los poemas de Uhland y Goethe se han vertido a la más típica de la métrica española: el romance octosilábico. Y también observamos cómo González Prada cree en la traducción hasta el punto de compararla en calidad estética con los originales, e incluso superarlos: «Sus traducciones cortas de

Uhland i Goethe, principalmente las versificadas en romance octosilábico, suelen rivalizar con los originales. Esas baladas, esos lieder, admirablemente confeccionados por Valera, figurarán en las antologías españolas [...]» (González Prada 1976: 140).

■ VISIÓN DE LA TRADUCCIÓN

González Prada y Juan de Arona constituyen, hasta donde conocemos, los únicos traductores peruanos de su tiempo que dejaron constancia de su poética traductora. Si bien el primero de manera dispersa en su obra en prosa, e incluso en verso. Por ende, sus textos ideológicos y su propia práctica traductora nos permitirán extraer su concepción explícita e implícita sobre la traducción.

Su visión podemos perfilarla a partir de tres funciones de la traducción según sus reflexiones y su práctica traductiva; estas serían:

1. La traducción como formadora.
2. La traducción solo desde fuentes directas.
3. La traducción como apropiación y recreación.

■ LA TRADUCCIÓN COMO FORMADORA

Son muchos los poetas y autores en general que vertieron en sus lenguas a los clásicos o a sus autores favoritos, sirviéndose de la traducción como plataforma de ensayo para afinar su estilo. González Prada no es la excepción; en sus traducciones e imitaciones se aprecian sus aptitudes líricas y su creación personal, pero en su prosa y verso se escuchan las influencias recibidas, a partir de estas traducciones, que fueron enriqueciendo un estilo sencillo, transparente y sustancioso como los románticos alemanes y, a la vez, claro y natural como los franceses a los que tanto admiró, sin olvidar la gran influencia que Quevedo ejercerá en su obra.

Estuardo Núñez, que destaca la función formadora de la traducción en el estilo del autor y como medio de perfeccio-

namiento de los recursos de la lengua del escritor, dice al respecto que «la traducción fue en Prada fase preparatoria para una posterior revelación y definición literarias. Tomadas como ejercicio formativo, no presumió nunca de sus versiones y las mantuvo mayormente inéditas» (1959b: 126). La traducción fue el instrumento que le permitió conocer y dominar otras formas extranjeras, y gracias a ella pudo llevar a cabo sus experimentos temáticos, métricos y rítmicos.

■ LA TRADUCCIÓN SOLO DESDE FUENTES DIRECTAS

Su conocimiento de lenguas extranjeras y su convicción por buscar en otras poéticas la independencia, renovación e identidad de las literaturas hispanoamericanas permitió que recurriera a las fuentes originales, desdeñando a quienes recurrían a una tercera lengua intermediaria: «[...] pero los que traducen al Heine de las traducciones francesas, los que imitan o calcan a Bécquer ¿se penetran del espíritu germánico? Caminan a tientas, imitan i calcan por imitar i calcar; no merecen el calificativo de germanistas o germanizantes, sino de teutomaníacos» (González Prada 2005: 34).

De esta cita podríamos inferir dos supuestos, uno ya bastante comentado: la crítica a Ricardo Palma que había traducido a Heine del francés. El segundo se relacionaría quizá con la poca confianza de González Prada en la calidad de las traducciones o bien por las mermas que conllevaría de por sí toda traducción, siendo estas mayores en el caso de las traducciones de traducciones. De allí se explicaría su afán por recurrir al original: «Al revés de muchos traductores americanos i españoles, que traducen de traducciones francesas las obras de ingleses o alemanes, Valera acude a la fuente i nos ofrece un agua pura i fresca, recogida con sus manos» (González Prada 1976: 140).

■ LA TRADUCCIÓN COMO APROPIACIÓN Y RECREACIÓN

Para el proyecto que González Prada tenía para el Perú, la traducción se convierte en la herramienta clave mediante la cual podrá alcanzar sus objetivos de renovación de la cultura, de la literatura, del lenguaje, a fin de redefinir la identidad nacional y encontrar lo propio, frente a una tradición anquilosada.

Su proyecto solitario se enfoca en la ruptura con el pasado y la cultura colonizadora, España y la Iglesia católica, y solo a partir de allí buscará reconstruir lo nacional a través de la literatura. Sin embargo, no descartará a los grandes autores españoles del pasado, cuyas innovaciones en la literatura no tiene reparos en elogiar: «Volvamos los ojos a los autores castellanos, estudiemos sus obras maestras, enriquezcamos su armoniosa lengua» (González Prada 2005: 40).

Su capacidad de apropiación y recreación se aprecia también en sus ideas, producto de sus lecturas motivadas por su infinita curiosidad intelectual. En sus pensamientos se advierte una diversa y rica intertextualidad generalizada, pero no para imitar, sino para asimilar del otro y luego transformarlo todo; aquí radica su originalidad como sostienen sus críticos. Basadre, al auscultar las distintas fuentes de sus ideas, afirma que: «en ninguno de estos sectores de su pensamiento hubo notoria originalidad sino absorción libérrima de doctrinas o puntos de vista europeos de carácter heterodoxo. [...] La originalidad de González Prada fue hasta 1894, haber juntado las ideas, europeas por él recibidas o meditadas para aplicarlas al Perú de su tiempo» (Basadre 1964: 2854-2856, t. IX). Y, por su parte, Salazar Bondy al extraer el conjunto de ideas de su producción en prosa sostiene que:

No es por cierto una concepción original la que así obtenemos; no pretendió tampoco crearla González Prada. Corresponde a la concepción positivista y naturalista que predominó en el siglo XIX europeo y es reflejo de lecturas frecuentes de autores como

Spencer, Darwin, Renan, Guyau, Haeckel, Proudhon, Bakunine y Recklus. Cabe decir, sin embargo, que este pensamiento aunque no en el fondo, tiene en la forma, en la elección y elaboración de los motivos, un sello personal (Salazar Bondy 1967: 10-11).

Para González Prada la traducción es apropiación de lo ajeno e incluso de lo propio –representado en este caso por los grandes autores españoles, innovadores y revolucionarios como los llamó– y transformación que dará por resultado la originalidad; la traducción es el espacio de experimentación, descubrimiento, renovación e innovación de nuevos pensamientos y nuevas poéticas que sustituirán los antiguos modelos.

■ TEORÍA Y PRÁCTICA

Análisis del poema: *Kennst du das Land wo die Zitronen blühen?*

El poema apareció por primera vez en 1795-1796, junto con otros textos líricos, en la novela de formación (*Bildungsroman*) *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*.

La balada tiene como tema el *Sehnsucht*⁴, la ‘nostalgia’, o, mejor aún, *Fernweh*, la ‘añoranza’ por un país lejano, por lo que si bien la novela que lo alberga pertenece al periodo clásico, el poema, por su temática, sus motivos, su estructura y expresividad, es más propio del Romanticismo –recuérdese que Mignon implica lo irracional en la novela, es impetuosa y rebelde, inquieta y apasionada, muere de amor–.

Consta de tres estrofas, cada una de siete versos, los cuatro primeros versos de las tres estrofas son pentámetros yámbicos (diez sílabas) con rima pareada consonante (AA, BB), *Kadenz* masculina, ya que termina en una sílaba tónica, en la mayoría de los casos se trata de palabras monosilábicas (*blühen/glühen, weht/*

⁴ Término de difícil traducción, puede tener varios equivalentes, si bien el sentido más cercano sería una nostalgia por algo indefinido en el futuro, en este caso se trata más de «nostalgia» en el sentido estricto del término, pues Mignon añora su tierra.

steht, Dach/Gemach, an/getan, Wolkensteg/Weg, Brut/Flut). Los tres últimos versos constituyen el estribillo final que se repite con cambios mínimos en la segunda estrofa y mayores en la tercera. En los estribillos de las tres estrofas cambia el destinatario: *Geliebter* (amado), *Beschützer* (protector) y *Vater* (padre).

En la primera estrofa, el poeta retrata un paisaje bucólico, pero lejano: el país donde florece el limonero (*Zitronen*) y las naranjas doradas (*Gold-Orangen*) brillan entre el follaje oscuro (*im dunklen Laub*), allí donde una brisa suave (*ein safter Wind*) sopla bajo el cielo azul (*vom blauen Himmel*), donde yacen el silencioso mirto (*Myrte*) y el laurel (*Lorbeer*) que crece alto. Es la primavera en Italia, país admirado por Goethe, del que acaba de retornar.

En la segunda estrofa se representa el arte clásico de ese país lejano, un palacio lleno de mármoles, quizá la casa del yo lírico, y se oye la pregunta dolorosa y sorprendida: «¿Qué te han hecho, mi pobre niña?», *Was hat man dir, du armes Kind, getan?*, que indica que algo grave ha sucedido. Esta estrofa refleja la oposición entre la perfección artística y deslumbrante de la arquitectura como expresión de felicidad que se trasluce en verbos plenos de luz como: *glänzen* (brillar), *schimmern* (resplandecer) y las desgracias del ser humano que se deduce de esa pregunta absorta sin respuesta.

La tercera estrofa rompe la continuidad de las dos anteriores: el paisaje no es sureño, está lleno de niebla (*Nebel*) –muchos críticos han visto aquí el paso de los Alpes, el camino de Alemania a Italia–. Pero se trata de un camino tenebroso, pues allí viven los dragones (*Drachen*) en cavernas.

El léxico es sencillo. Escrito en *Hochdeutsch* y no incluye variantes de otras regiones de Alemania. La simbología corresponde a la cultura occidental: el mirto y el laurel junto con los limones (*Zitronen*) y naranjos (*Orangen*) constituyen un paisaje paradisíaco mediterráneo, muy extraño para la Alemania del tiempo de Goethe.

Al igual que el léxico, la sintaxis también es sencilla, coloquial, propia de la lengua oral. Una singularidad del poema es lo que el poeta y traductor James Holmes señala como el

efecto característico de Goethe: esa combinación de la imagen exótica del limonero en flor con la sintaxis clara de la pregunta coloquial (Holmes 1988).

Análisis de *Mignon* de González Prada

La traducción de *Mignon* corresponde al tiempo del primer retiro en Mala y fue publicada muchos años después en la obra póstuma *Baladas* (1935). Lo primero que resalta es la tipología del poema: la balada alemana se convierte en romance asonantado: versos octosílabos, donde riman los versos pares y los impares quedan libres. Se trata de dos géneros «emparentados», de versos breves, ambos de origen popular, destacan por su simplicidad, su preferencia por lo histórico e incluyen estribillos. Las cuartetas del alemán se transforman en estrofas de ocho versos debido a la mayor extensión de la lengua castellana y el estribillo de tres versos resulta de cuatro en español. El romance, verso tradicional de la poesía hispánica, es rejuvenecido por Prada, mediante la apropiación de un tema nuevo, así como de la objetividad y el espíritu de la forma alemana que tanto elogia González Prada. El poema resultante es análogo al original, por cuanto Prada busca en español la forma que tenga la misma función en nuestra cultura que la del poema original y halla en el romance asonantado el molde para verter el contenido, acercándolo a las tradiciones del sistema literario meta.

En las tres estrofas está el contenido con algunas variantes por razones de métrica o rima.

En donde el alejamiento respecto al original es mayor es en el estribillo. En el alemán, este sufre tres cambios fundamentales: cuando el yo lírico se dirige a su interlocutor lo llama, en la primera estrofa, *mein Geliebter*, «amado mío»; en la segunda *mein Beschützer*, «mi protector», y en la tercera (donde el verso cambió casi por completo), *O Vater*, «¡Oh padre!», lo que muestra la confusión de *Mignon* y también un sentimiento incestuoso (recuérdese que *Mignon* fue fruto de un incesto) que la traducción no refleja al entregar un estribillo uniforme que nada dice

de los sentimientos encontrados de la joven. Sin embargo, en la versión de eneasílabos, González Prada sí reflejó estos cambios: «oh, solo amado de mi vida», «oh protector de mi existencia», para la primera y segunda estrofa, la tercera está en blanco. Lo que demuestra que Prada era consciente de estas diferencias, ¿por qué las descartó?

No creemos que se deba solo a una cuestión de conteo de sílabas, sino a la reescritura del traductor, ante una interpretación, apropiación del texto alemán para luego, producto de la transformación, recrear un texto lleno de literariedad, más cercano al lector de la cultura meta para quien ninguno de los tres paisajes del poema resultarán extraños o lejanos, salvo por la alusión a los dragones. González Prada asimila lo que le interesa del poema de Goethe, y el problema del incesto latente en el estribillo que solo se entiende si se conoce el texto en el que está inserto, no pareció importarle.

El tenor no se ha mantenido. Decíamos en el análisis del poema original que el lenguaje era simple, propio del estilo de Goethe que combina lo coloquial de la lengua con imágenes exóticas (Holmes 1988). Pues bien, este efecto no se refleja en el poema en español: las imágenes son muy cercanas para nosotros, como para los lectores del tiempo de González Prada. Es evidente que la traducción tiene un registro más alto, pero por razones estructurales: creemos que sería muy difícil trasladar esa fuerza coloquial del alemán que nuestra lengua no tiene.

■ CONCLUSIONES

La traducción en González Prada se enmarca dentro de un proyecto personal de renovación de las letras y la cultura peruana, de búsqueda de nuevas formas de expresión en donde la lengua y la literatura deben cumplir un rol fundamental.

Su obra traductora refleja la armonía entre su visión de la traducción y la práctica. Del análisis comparativo, se puede decir que elaboró sus versiones con exquisito empeño y dedicada

pulcritud, como puede verse en las «variantes» del original. El autor añade, modifica, suprime, omite y todo esto en busca de la individualidad y del enriquecimiento de la literatura nacional; traduce con libertad, pero guardando el sentido del creador. Su objetivo no es producir una copia, una imagen que se refleje como el original ante un espejo, sino un texto creado con intención poética, análogo al que le dio origen, pero que sea también un poema en la cultura meta, que mantenga su individualidad. Es gracias a la traducción que ensayará renovaciones métricas y rítmicas en la lírica castellana, si bien no siempre con la fortuna esperada.

Su traducción es un texto nuevo pese a provenir de otro texto, en donde «logra sin duda el parangón con el original y podíamos considerarla, si no “la traducción canónica” (en literatura traducida el término canon es solo relativo a época, lugares y estilos), sí “una” de las traducciones canónicas al castellano» (Vega 2013).

BIBLIOGRAFÍA

BASADRE GROHMANN, Jorge

1964 *Historia de la República del Perú*. Quinta edición, aumentada y corregida, segunda impresión. Tomos. VI, VII, IX y X. Lima: Editorial Peruamérica S.A.

BASTIN, Georges L., Álvaro ECHEVERRI y Ángela CAMPO

2004 «La traducción en América Latina: propia y apropiada». En *Revista de Investigaciones literarias y culturales*. Université de Montréal, miembros del Grupo de Investigaciones en Historia de la Traducción en América Latina (HISTAL). N° 24, pp. 69-94.

GOETHE, Wolfgang

2005 «Carta a Streckfuss». En *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Miguel Ángel Vega (ed.). Madrid: Cátedra, p. 268.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

2005 *Páginas libres*. Lima: Corp. Editora Chirre, S.A.

2004 *Baladas*. Edición de Isabelle Tausin-Castellanos. Volumen 41 de El Manantial Oculto. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

1988 *Obras*. T. I, vol. 2. Contiene: *El tonel de Diógenes, Figuras y figurones y Bajo el oprobio*. Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima: Ediciones Copé.

1976 *Páginas libres. Horas de lucha*. Prólogo y notas: Luis Alberto Sánchez. Lima: [Caracas]: Biblioteca Ayacucho.

1947 *Obras completas*. Tomo 2. *Minúsculas Con Adoración*. Ed. Luis Alberto Sánchez. Lima: Editorial PTCM.
Exóticas y trozos de vida. <http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/index.htm>

HOLMES, James

1988 «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form». En *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Editions Rodopi E. V., pp. 23-34.

NÚÑEZ HAGUE, Estuardo

1959a *Autores germanos en el Perú. Florilegio de la poesía alemana en versiones peruanas*. Lima: Ministerio de Educación Pública.

1959b «Las traducciones literarias en el Perú». En *Mar del sur*. Lima, N° 18, julio-agosto, pp. 116-133.

SALAZAR BONDY, Augusto

1967 *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo. El proceso del pensamiento filosófico*. Primer tomo. Lima: Francisco Moncloa Editores, S.A.

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle

2005 *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Actas del coloquio organizado en Burdeos. Lima: IFEA-PUB.

VEGA CERNUDA, Miguel Ángel

2013 «*Baladas*, en traducción de Manuel González Prada». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmcwqlr9>

JULIO ISLA JIMÉNEZ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

MANUEL GONZÁLEZ PRADA Y LORD BYRON

Cuando se han estudiado las influencias que confluyeron en la obra poética de Manuel González Prada, no se ha dejado de señalar la importancia que las letras francesas y alemanas tuvieron en su formación intelectual y literaria. Pero poco es lo que se ha dicho acerca de los autores ingleses que el poeta peruano leyó, estudió y que dejaron huella en su obra. En una época en que la lengua francesa era el vehículo de intercambio cultural y literario entre Europa y América, las letras inglesas, al igual que las alemanas, no alcanzaban todavía en nuestro suelo suficiente predicamento y difusión, siendo entonces muy pocos los autores que las cultivaron y aún menos los que tuvieron con ellas un trato de primera mano. La mayoría de las obras inglesas y alemanas eran leídas en traducciones francesas, algo que Flora Tristán experimentó al visitar la Biblioteca Nacional del Perú en 1834 (1971: 494). El propio González Prada, por su parte, en la Conferencia en el Ateneo de Lima condenaba la arraigada costumbre de verter las obras literarias al castellano, no desde la lengua original en que fueron escritas, sino de traducciones francesas, como se dio en el caso de los poemas de Heinrich Heine, pues de esa forma no se lograba penetrar en el espíritu de la lengua extranjera ni enriquecer, a través de ello, la propia. Esta práctica literaria era tan común que aun autores tan prestigiosos como Ricardo Palma la llevaron a cabo en sus traducciones de poesía. Mas no era este un uso privativo de las letras nacionales, pues como el propio Prada señala en otra ocasión:

Cuando algunos escritores se consagran a traducir, piensan en todo, menos en conocer el idioma que interpretan: así, Chateaubriand, al traducir el *Paraíso Perdido*, de Milton, se olvidó de estudiar inglés; así Philarete Chasles, al traducir el *Titán*, de Richter, no se acordó de aprender alemán. Larra decía que para traducir del francés no se necesitaba más que de un diccionario y de poca vergüenza (1945: 191).

Como González Prada no carecía de ella, sus vínculos con la literatura inglesa, aunque no fueron tan amplios ni tan profundos como los que tuvo con la francesa y la alemana, siempre fueron de primera mano. Además de las referencias que hace de diversos autores británicos, tradujo algunos poemas de esta lengua. En *Minúsculas* lo hizo con «Filosofía del amor» de Shelley, en *Exóticas* «The Songs of Selma» y «Berrathon» del *Ossian* de Macpherson y en *Cantos del otro siglo* el poema «Tears, idle tears» de Alfred Tennyson. En su trato con las letras inglesas no se puede dejar de mencionar los esfuerzos que desplegó por aclimatar en lengua castellana la estrofa espenserina. Pero de todos los autores ingleses que leyó, es Lord Byron con quien parece guardar mayores afinidades.

Byron fue, con holgura, el más leído de los poetas románticos ingleses, y su obra y figura alcanzaron visos de fenómeno continental, ejerciendo una gran fascinación sobre los artistas e intelectuales de la época no solo desde el punto de vista estético y literario, sino mediante la creación del arquetipo de artista romántico, que él mismo encarnó en su vida personal y plasmó literariamente con el llamado «héroe byroniano», como se conoce a los protagonistas de sus poemas, una galería de proscritos, melancólicos e inconformistas. Solo Walter Scott y, desde las letras francesas, Victor Hugo, podían rivalizar entonces con Byron en fama y prestigio literarios. De Europa, el byronismo continuó su irradiación hacia América, y González Prada, como muchos otros escritores de su tiempo, no fue inmune a sus efluvios. A la propagación de su figura contribuyeron por igual una admiración superficial, que se interesaba más en los hechos de

su vida aventurera que en su obra literaria, y una admiración más profunda sustentada en afinidades literarias, políticas y filosóficas. De este tipo era la que González Prada sentía por el autor de *Childe Harold*, a quien parangona nada menos que con Shakespeare y Milton como los más preeminentes poetas de lengua inglesa. A continuación veamos qué afinidades literarias, políticas y filosóficas existen entre el poeta inglés y el peruano.

■ AFINIDADES LITERARIAS

Dentro de la inmensa y variada obra poética de González Prada se dan cita una gran cantidad de influencias, que el poeta asimila y reconvierte de manera original. En la poesía de corte parnasiano de *Minúsculas* y *Exóticas*, los influjos son variados, pero el predominante vendrá de la poesía francesa, al tratar de adaptar estrofas antiguas del verso francés al castellano. En la de vena satírica de las *Letrillas* y *Presbiterianas* es indudable la presencia de la tradición española. Y en la de cuño romántico que conforman las *Baladas*, la influencia dominante vendrá de los poetas románticos alemanes. En ninguna de las vertientes de la poesía de González Prada, al menos desde el punto de vista de la forma poética, encontramos la influencia de los poetas ingleses. Porque si bien Lord Byron y González Prada coinciden en desarrollar una poesía narrativa muy lograda, estas difieren en su concepción y realización. Mientras que la poesía narrativa de Byron, que incluye sus *Tales* y su épica cómica y satírica (*Don Juan*, *Beppo* y *La visión del juicio*), es expansiva, subjetiva y altamente digresiva; la poética narrativa de González Prada, faceta que incluye sus *Baladas*, va en dirección contraria y es más bien objetiva, de una gran economía de recursos y, de acuerdo con los usos más rigurosos de esta forma poética, de tono impersonal y dramático. Si buena parte del atractivo de poemas como *Don Juan* radica precisamente en las frecuentes acotaciones e intervenciones del narrador, la acción de las baladas de González Prada no admite desviaciones ni circunloquios y marcha

rectilínea hacia su desenlace. Para un cultor de la brevedad y concisión tanto en prosa como en verso, poco es lo que en términos poéticos podía sacar de los extensos poemas byronianos. No será, por lo tanto, en lo literario donde encontraremos los vínculos entre ambos poetas.

■ AFINIDADES POLÍTICAS

Los nexos entre González Prada y Lord Byron hay que buscarlos más bien en lo político y en lo filosófico. En el aspecto político los veremos en la similitud entre las convicciones e ideales de ambos poetas y la íntima vinculación que guardan con su vida personal y pública. Una primera semejanza que encontramos es que, a pesar de la posición acomodada que les deparó el nacimiento en el seno de una familia aristocrática, ninguno de ellos se alinea con los intereses de su clase social ni defiende sus privilegios. El título nobiliario heredado por Byron le proporcionó indudables ventajas y cierta fortuna personal, pero cuando observamos su actuación política lo encontramos abrazando causas ajenas a su condición social. Es lo que hace cuando, en su condición de Par de Inglaterra, debe ocupar un escaño en la Cámara de los Lores y, renunciando a la posibilidad de obtener mayores ventajas alineándose con el poder vigente, toma su lugar en las bancas de la oposición *whig* para enfrentarse al gobierno *tory* de entonces. González Prada, por su parte, como es bien conocido, suprimió la partícula «de» de su apellido e incluso firmó algunas de sus obras como Manuel G. Prada como una forma de renuncia simbólica a la clase social en la que había nacido. Pero además de a la aristocracia del nacimiento, renuncian también a la del talento, al no conformarse con ser los autores de una brillante obra literaria ni mantenerse al margen de las luchas políticas del momento. Pero no se limitan a denunciar la tiranía y la opresión con la palabra, sino que, en mayor o menor medida, participan en acciones destinadas a enfrentarlas. Mientras que González Prada, más allá de la gran resonancia que alcanzaron

sus discursos, tuvo una actividad pública más bien discreta que se vio truncada por su viaje a Europa y solo fue retomada cuando aceptó el cargo de director de la Biblioteca Nacional, fue Lord Byron quien llevó mucho más lejos que su par peruano esta necesidad de hermanar pensamiento y acción.

Su copiosa correspondencia, sus diarios y los testimonios de sus contemporáneos, han dejado constancia de que Byron estaba lejos de ser un autor engolfado en sus propias fantasías, sino, por el contrario, revelan cuán interesado estuvo en las causas independentistas de su tiempo. Se conoce bastante bien su personal involucramiento en la lucha por la independencia griega, empresa en la cual invirtió buena parte de su patrimonio y en la que encontró finalmente la muerte. Un poco menos conocido pero igualmente importante para demostrar su compromiso con las causas libertarias, es el episodio de su participación en una conspiración en favor del movimiento revolucionario italiano. Del mismo modo, en su correspondencia y en algunas de sus obras deja constancia de su admiración por las luchas por la independencia emprendidas en América. Como señala Alfredo de la Guardia:

No quiso la soberanía de los pueblos hispanoamericanos sólo como un medio de disminuir a España como potencia mundial a beneficio de la Gran Bretaña, ni tampoco para favorecer el comercio británico, ideas oportunistas, de los gobiernos reaccionarios de Londres, que habían ambicionado la conquista del Río de la Plata. Él amó limpiamente a la libertad de América, de «Colombia», según la llamó siempre (1959: 34).

En suma, ni para Byron ni para González Prada el poeta puede ser considerado un elegido que puede mantenerse al margen de los acontecimientos. Así, para el poeta peruano se equivocan los «teóricos i soñadores que trazan demarcaciones entre ciudadanos i poeta». Contra tan artificial separación, añade, «protestan Garcilaso en Fréjus i un Cervantes en Lepanto. Jenio de poeta, jenio de acción. Ercilla escribe en la noche lo que

pelea en el día, Byron envidia las victorias de Bonaparte i corre a morir en Mesolonghi» (González Prada 1894: 29). Completa su elogio de los poetas que son hombres de acción al señalar que «El poeta lejítimo se parece al árbol nacido en la cumbre de un monte: por las ramas, que forman la imaginación, pertenece a las nubes; por las raíces, que constituyen los afectos, se liga con el suelo» (González Prada 1894: 29). La necesidad de que el escritor no pierda de vista los problemas de su tiempo y pase del pensamiento a la acción es un recurrente objeto de reflexión en la obra en prosa de González Prada y será el núcleo de su discurso «Librepensamiento de acción» de *Horas de lucha*.

La necesidad de unir pensamiento y acción los llevará a intervenir en los asuntos públicos de su tiempo. Pero no combatirán únicamente contra la opresión política, también lo harán contra las constricciones sociales impuestas por la moral puritana de la época. En el caso de Byron, su vida lo muestra en una constante pugna contra la sociedad inglesa de su tiempo. Hippolyte Taine en su *Historia de la literatura inglesa* nos da una cierta idea del entorno en que le tocó desenvolverse:

La Inglaterra conservadora y protestante [...] había extremado hasta lo último su severidad y su rigorismo, y la intolerancia puritana, como en otro tiempo en España la intolerancia católica, ponía a los disidentes fuera de la ley. [...] Inglaterra se mantenía rígida, desagradablemente oprimida por su corsé de conveniencias sociales. De ahí dos miserias: se sufre, y, cuando se está seguro del secreto, dan tentaciones de echar a rodar el instrumento de tortura. Por un lado la opresión; por el otro, la hipocresía: he ahí los dos vicios de la civilización inglesa, y contra ellos se volvió Byron con su lucidez de poeta y sus instintos de combatiente (1901: 303-304).

Byron no solo rechaza todas estas imposiciones sociales, sino que encarna en su vida ideas y costumbres liberales, que le atraen las iras de los políticos conservadores y aun de los propios liberales, para los cuales acaso lo era en demasía. Asume una postura provocadora para denunciar la hipocresía y la intolerancia, y

este abierto desafío a la sociedad de su época lo empuja a dejar Inglaterra definitivamente en 1816, arrostrar una vida errante y morir lejos de su patria. Este destino de rebelde no era algo que González Prada estimara poco en un escritor y así lo reconoce al compararlo con otro gran inconformista como fue Heine:

Byron y Heine son, pues, dos malditos, dos excomulgados por el fanatismo político de la tierra donde nacieron: al primero no le perdonan los ingleses el X y XI cantos de *Don Juan*; al segundo le enrostran los alemanes su amor a los *welches* y sus furibundos ataques a los descendientes de Arminius. Repudiados, anatemizados por el *jingoísmo* inglés y el *chauvinisme* alemán, Byron y Heine han sido adoptados por la Humanidad (1985: 442).

De acuerdo con esto, a Byron le sería perfectamente aplicable lo que su Don Juan dice de sí mismo: «Yo nací para oponerme» (*Don Juan*, Canto XV, 22 pp. 1292-1293), lema que el propio González Prada podría suscribir sin reservas. Su intransigencia con los poderes establecidos los conduce a un libertarismo que en el caso de Byron no se reduce al odio de las tiranías, sino al de toda forma de gobierno. En su diario de 1813 escribe: «He simplificado mi política; ésta consiste ahora en aborrecer de muerte a todos los gobiernos que existen» (Byron 1838: 217). Idea similar a la que anota en su diario de Rávena en 1821: «Es todavía más difícil establecer qué forma de gobierno es la peor –todas son tan malas–. Como la democracia es la peor de todas, ¿qué es, pues, en el fondo, la democracia? Una aristocracia de granujas» (Byron 1978: 107). Esta fórmula no es sino expresión del radicalismo político que caracterizó a ambos escritores y que González Prada, por su parte, asumió al abrazar el anarquismo. Así, en el texto «Anarquía» de 1907 señala que el hombre anarquista:

No admite soberanía de ninguna especie ni bajo ninguna forma, sin excluir la más absurda de todas: la del pueblo. Niega leyes,

religiones y nacionalidades, para reconocer una sola potestad: el individuo. Tan esclavo es el sometido a la voluntad de un rey o de un pontífice, como el enfeudado a la turbamulta de los plebiscitos o a la mayoría de los parlamentos. Autoridad implica abuso, obediencia, denuncia, abyección, que el hombre verdaderamente emancipado no ambiciona el dominio sobre sus iguales ni acepta más autoridad que la de uno mismo sobre uno mismo (1940: 17).

Este radicalismo político tiene su origen en la concepción romántica que proclama la autonomía absoluta del hombre frente a cualquier poder terrenal o celeste, y desconoce cualquier otra autoridad que no sea la que el individuo es capaz de darse a sí mismo. Esta radical autonomía es una de las características del héroe byroniano y está plasmada con especial intensidad en el poema dramático *Manfredo*, publicado en 1817.

■ AFINIDADES FILOSÓFICAS

Las semejanzas entre Byron y González Prada no se agotan en la similitud de convicciones políticas y de ideas acerca del papel del escritor en la sociedad. Afinidades más profundas se revelan cuando comparamos sus concepciones del mundo y sus posturas filosóficas acerca de cuestiones relevantes para los hombres de su tiempo. Estas afinidades, que llamaremos filosóficas, las encontramos en sus escritos en prosa, pero, a nuestro modo de ver, se revelan con mayor intensidad en la creación poética.

Aunque no siempre es fácil discernir la visión del mundo encarnada en un poema, la poética de algunos autores románticos, al no establecer una separación entre el contenido de los poemas y la persona empírica que los elabora, hace posible atribuirles los puntos de vista expresados en ellos¹. En el caso de González Prada, ya Américo Ferrari señalaba con acierto de que parte de su obra poética es lastrada por una «naturaleza fun-

1 La separación de estos dos elementos sería, según Hugo Friedrich, uno de los rasgos de la lírica moderna (1974: 49).

damentalmente enunciativa y declarativa», que para sus versos toma como materia prima ideas, muy nobles y elevadas, por cierto, pero cuyo significado se encuentra ya codificado, y no son mostradas bajo una nueva luz ni se les da nuevos sentidos (2003: 29). En la obra de Lord Byron, por su parte, aunque también existe cierta unidad entre la poesía y la persona del poeta, las concepciones personales del autor no se muestran de una manera tan abierta e inequívoca como en González Prada, sino únicamente a través de las múltiples máscaras que adopta con los héroes de sus obras poéticas (McGann 2002: 141-159). Pero aunque comparten algunos rasgos románticos en sus concepciones acerca de la escritura poética, la aguda crítica que realizan de otros aspectos del romanticismo hace de ellos románticos, por así decirlo, «impuros». En el caso de Byron su romanticismo se encuentra matizado con un clasicismo declarado, patente sobre todo en la rigurosa unidad que confiere a sus dramas y en la forma literaria de sus sátiras, y en el de González Prada, con un parnasianismo y objetivismo que lo previene contra cualquier exceso de la subjetividad típicamente romántico.

En las obras en que la poética romántica aflora con mayor nitidez y permite que las concepciones del mundo de los autores se muestren con mayor transparencia, encontraremos una postura similar acerca de una cuestión fundamental que embargaba el alma de los poetas románticos: la relación entre el hombre y la naturaleza. En el caso de Byron, la evolución de sus ideas acerca de esta cuestión se puede rastrear en su *Childe Harold*. Del poeta que en los cantos primero y segundo canta extasiado las maravillas de la naturaleza que descubre en su peregrinaje, pasa en el tercero a una visión más personal, que podríamos calificar de panteísta. Así, por ejemplo, en la estrofa 72: «No vivo ya para mí mismo, viniendo a ser como una parte de lo que me rodea. Las elevadas montañas me inspiran simpatía y el ruido de las ciudades es un tormento para mí» (Byron 1957: 647).

Y en la 75: «Las montañas, los mares y los cielos, ¿no son acaso parte de mi alma, al igual que yo soy una parte de ellos mismos?; el amor que me inspiran, ¿no se conserva puro dentro de mi corazón?» (Byron 1957: 648).

En muchos poemas de González Prada encontramos una concepción similar. Uno de los más representativos de este pensar es el titulado «La gran familia» de *Exóticas*. Su estrofa final es ilustrativa:

Espíritu y materia,
Inútiles vocablos,
Humanas y mezquinas distinciones:
Una la esencia y uno el Universo.
Sólo hay un ser de innumerables formas,
De solidarios, órganos difusos;
Hay una sola, universal familia.
¡Fraternidad grandiosa!
Hermanos son los brutos y los hombres,
Las rocas y las plantas,
Las nubes y los ríos, los collados y las selvas,
El sol del firmamento y el gusano del sepulcro. (1911: 122)

En *Trozos de vida*, última obra poética de González Prada, encontramos la misma postura ante la naturaleza, pero con un sentido de la pertenencia más acusado. Consideremos dos poemas de este libro:

Yo quisiera serlo todo:
La peña, el musgo, el rosal,
La paloma de los bosques
Y el infusorio del mar.
Yo quisiera difundirme
En la etérea inmensidad
Y sentir las convulsiones
Del amor universal. (1933: 101)

Y más adelante:

Nunca digamos: *yo* el hombre,
Yo la planta o *yo* la roca.
 Todo es *uno*, bajo el velo
 De los nombres y las formas;
 Todo es *uno* en la divina
 Identidad de las cosas.
 Somos el mar infinito,
 Desde que somos la gota. (1933: 108)

En estas similitudes no podemos hablar de una influencia directa, sino de que ambos poetas respiran el clima intelectual de la época. Aunque no son contemporáneos en sentido estricto, las tendencias de pensamiento que despliega ese vasto y multiforme movimiento espiritual que fue el romanticismo abarcan generaciones enteras de artistas y escritores. Dentro de este clima intelectual comparten una concepción de la naturaleza que tiene su origen en la ilustración, y que rechaza todo conocimiento de orden sobrenatural o de origen metafísico y funda su culto de la razón en el estudio de la naturaleza. Pero a esta concepción ilustrada el romanticismo alemán le añadiría algunos elementos. Al culto abstracto de la naturaleza por parte del iluminismo, la filosofía romántica alemana, con su preocupación por la historia y la cultura, la dota de un contenido más humano, al señalar la pertenencia del hombre al seno de la naturaleza. Y si a esta íntima vinculación entre hombre y naturaleza, se le añade la influencia de las teorías evolucionistas de mediados del siglo XIX, que tanto predicamento alcanzaron en el pensamiento filosófico y aun en el mundo literario finisecular, podemos hacernos una idea más cercana de la concepción de la naturaleza del poeta y pensador peruano. Hugo García Salvatecci señala al respecto:

Al igual en el romanticismo, el panteísmo de González Prada se apoya en las teorías evolucionistas vigentes en dicha época. Como decía Kropotkin, el auténtico evolucionismo trae la exigencia de una solidaridad cósmica que no distingue entre hombre, animal, planta o simple mineral (1990: 239).

Si, de acuerdo con esta concepción panteísta, el hombre forma parte de la naturaleza en situación de igualdad con los demás seres animados y las sustancias inanimadas del universo, es comprensible que llegue a desarrollar hacia ellos una suerte de sentimiento de parentesco, de «solidaridad cósmica», cuyo correlato en el campo político sería el desarrollo de ideales humanitarios y libertarios, como se dio en el caso de ambos poetas, cuya defensa de la libertad humana ante cualquier tipo de opresión tiene su origen precisamente en esta concepción filosófica común.

Podemos, por lo tanto, concluir que de las muchas afinidades existentes entre González Prada y Lord Byron, las de índole político y filosófico son más significativas que las literarias. Las de orden filosófico en particular, al fundarse en las concepciones del mundo más íntimas de los poetas, mostrarán mejor que las otras, los nexos que los unen, y de ellas se derivará la similitud de convicciones e ideales políticos. En esta breve reflexión esperamos haber mostrado con suficiente nitidez los muchos e inusitados lazos que existen entre estos dos espíritus libertarios, nacidos principalmente para oponerse y contradecir, es verdad, pero también para continuar inspirando en nosotros el anhelo de alcanzar algún día el viejo y acaso quimérico ideal de la emancipación del individuo de las fuerzas que lo oprimen.

BIBLIOGRAFÍA

BYRON, (George Gordon) Lord

- 1994 *Don Juan*. Tomo II. Madrid: Editorial Cátedra.
1978 «*Born for opposition*». *Byron's Letters and Journals*. Volume 8, 1821.
Edited by Leslie Marchand. London: John Murray.
1957 *Obras escogidas*. Buenos Aires: Librería El Ateneo.
1838 *Life, Letters and Journals of Lord Byron. Complete in one volume*.
London: John Murray.

FERRARI, Américo

- 2003 *La soledad sonora: voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima:
Pontificia Universidad Católica del Perú.

FRIEDRICH, Hugo

- 1974 *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*.
Barcelona: Seix Barral.

GARCÍA SALVATECCI, Hugo

- 1990 *Visión de un apóstol. El pensamiento del Maestro González Prada*.
Lima: Emisa Editores.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

- 1985 *Nuevas páginas libres. Obras*. T. I, vol. 1. Lima: Ediciones Copé.
1945 *El tonel de Diógenes*. México: Edición Tezontle.
1940 *Anarquía*. 3.^a edición. Santiago de Chile: Ercilla.
1933 *Trozos de vida*. París: Bellenand.
1911 *Exóticas*. Lima: Tipografía de «El Lucero».
1894 *Páginas libres*. París: Tipografía de Paul Dupont.

GUARDIA, Alfredo de la

- 1959 *El verdadero Byron*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.

MCGANN, Jerome

- 2002 *Byron and Romanticism*. New York: Cambridge University Press.

TAINE, Hippolyte

1901 *Historia de la literatura inglesa*. Tomo IV «La edad moderna».
Madrid: La España Moderna.

TRISTÁN, Flora

1971 *Peregrinaciones de una paria*. Lima: Moncloa-Campodónico.

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA
JURADO NACIONAL DE ELECCIONES

■ CUANDO LA NACIÓN DEMOCRATIZA: EL NACIONALISMO IGUALITARIO DE GONZÁLEZ PRADA

■ PRESENTACIÓN

Quiero comenzar esta ponencia trayendo a la memoria de todos ustedes el conocido incidente, o enfrentamiento, entre dos ilustres personajes de la literatura y el pensamiento peruano e hispanoamericano, me refiero al creador del género tradición, don Ricardo Palma, patrono de la casa superior de estudios que nos alberga en este congreso, y a una de las mentalidades más explosivas que encontré en el género ensayo el campo para insuflar el espíritu de las juventudes, don Manuel González Prada, poeta, ensayista e intelectual cuya vida y obra concita nuestra presencia en este certamen académico.

Por ello, no deja de ser anecdótico el reunirnos en una instalación vinculada con don Ricardo Palma para valorar el pensamiento y la obra de don Manuel. Quizá de este modo, los organizadores y los ponentes estemos resolviendo armónicamente la pugna intelectual y literaria de ambos próceres de las letras hispanoamericanas.

Dicho esto, procedo con mi exposición.

Hace más de una centuria, Ventura García Calderón expresaba las siguientes palabras, poco antes de comenzar con el detenido comentario de la obra de Manuel González Prada:

Sé cuán difícil compromiso es analizar a González Prada. No solo por sus contradicciones de doctrinario apasionado, sino porque en

algunos de sus partidarios exasperados, sus ideas se convirtieron en mandamientos, su prosa en liturgia y su persona en intangible Buda. Por lo mismo, el más reverente estudio parecerá frío y profano cuando el autor no es un iniciado de aquellos ritos (1910: 338).

Traigo a la memoria este pasaje del libro *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*, pues reconozco que transcurrido el tiempo, y pese a las notables contribuciones de numerosos investigadores, entre los que destaco a Thomas Ward por dos textos fundamentales: *La evolución de la idea de transformación social en los ensayos de Manuel González Prada* (1989) y *La anarquía inmanentista de Manuel González Prada* (2001); así como también a Isabelle Tauzin-Castellanos no solo por la ilustrativa reunión de artículos críticos que editó bajo el título: *Manuel González Prada: escritor de dos mundos* (2006), sino también por una de las ediciones críticas más cuidadosas que se han publicado sobre los ensayos de González Prada, me refiero al libro: *Ensayos 1885-1916* (2009); pese a estas penetrantes aproximaciones y sistemáticos trabajos que sintetizan gran parte de los enfoques realizados en el pasado siglo y las décadas iniciales del presente, aún resulta complejo abordar el pensamiento del autor de *Páginas libres* (1894) y *Horas de lucha* (1908).

A) EL PROBLEMA DEL INDIO Y LOS RETOS DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN PERUANA

En esta intervención pretendo explicar lo que Manuel González Prada propone en los ensayos «Nuestros indios» (1904), «La cuestión indígena» (1905) y «El problema indígena» (1906). Sostengo que en estos textos de irregular extensión, y escritos en un estilo «lapidario», «vigoroso» y «viril» (Garro 1941: 197); no solo existe una continuidad temática, como se podrá advertir en los títulos y los años sucesivos entre uno y otro, sino también se puede encontrar una propuesta «política» respecto al problema del indio y los retos de la construcción de la nación peruana.

Incluso me atrevería a sostener que en este conjunto de ensayos podemos advertir una idea de nación fundada en el principio de igualdad e integración de las grandes mayorías. Lo que supondría la expresión plena de una República moderna y civilizada, y no un remedo de organización política, como sostiene Gonzalo Portocarrero: «[González Prada] advierte entonces que el camino para afirmar una vida civilizada pasa por integrar la mayoritaria, pero excluida población indígena» (2006: 130).

B) EL PROBLEMA DEL INDIO Y LA CRÍTICA A UN POSITIVISMO EUROCENTRISTA

González Prada desarrolla un pensamiento que cuestiona las premisas del positivismo sociológico y rechaza las consecuencias que se desprenden del mismo. En el caso peruano esto tiene una incidencia clara en la justificación de la subordinación del indio y su cultura en el virreinato e incluso en la República. Pero no avancemos demasiado a prisa con nuestra línea argumental. Preguntémosnos más bien ¿qué es lo que cuestiona Manuel González Prada a partir de los tres textos antes referidos? Para responder esta interrogante, a continuación, realizaremos una lectura conjunta de los tres ensayos.

El primero de ellos, «Nuestros indios», es el más extenso y, formalmente, es el que posee una estructura dividida en apartados numerados (cuatro apartados en total). En este se plantea exponer cuál es la problemática de la población indígena en nuestra patria.

Recordemos que cuando González Prada escribe este ensayo lo hace teniendo en cuenta la situación de este grupo humano a inicios del siglo XX. Repárese en ello, pues de alguna manera, lo que persigue exponer el ensayista es un sistemático enfoque a la luz de los acontecimientos ocurridos en el curso de la historia peruana (la situación catastrófica que acarreó la guerra con Chile) y la historia del desarrollo del pensamiento científico en el mundo.

Como explica Thomas Ward, si algo caracteriza a los intelectuales de esta época, más precisamente a Manuel González Prada, es el hecho de encarar el curso de la historia de modo científico-racional (2001: 27, 34); podríamos precisar, incluso, que para los intelectuales de la época, la ciencia no solo era una herramienta para conocer profundamente el mundo, sino también herramienta fundamental para transformarlo (Abramson 2006: 48).

Por ello, no es casual que el ensayista inicie su texto exponiendo algunas explicaciones sobre la sociología, la etnología y las orientaciones que tienen las ciencias positivas. Estas meditaciones no son en González Prada exposiciones lineales del proceder científico.

Tampoco ofrecen una presentación pasiva y contemplativa respecto a las novedades científicas. Todo lo contrario, como ha precisado el filósofo peruano Augusto Salazar Bondy, si bien González Prada tiene fe en el positivismo y en las conexiones causales que enlazan los fenómenos de la naturaleza, cuando se trata de reflexionar sobre hechos humanos, la lógica positivo-determinista cede importancia a otro agente principal, la libertad y voluntad humanas, esa que da forma a la conciencia, la rebeldía y el espíritu crítico (Salazar Bondy 2013: 20, 27).

Dos de los cuatro apartados que componen el ensayo presentan argumentalmente radicales cuestionamientos a las formas de proceder de aquellas orientaciones científicas. Refiriéndose a la sociología precisa, por ejemplo, la inestabilidad con que operan sus conceptos:

Citemos la raza como uno de los puntos en que más divergen los autores. Mientras unos miran en ella el principal factor de la dinámica social y resumen la historia en una lucha de razas, otros reducen a tan poco el radio de las acciones étnicas que repiten con Durkheim: *No conocemos ningún fenómeno social que se halle colocado bajo la dependencia incontestable de la raza* (González Prada 2009: 231, cursivas en el original).

¿Hacia dónde quiere llevar González Prada la reflexión respecto al empleo del concepto sociológico «raza»? ¿Qué busca lograr con ello? ¿Y qué tienen que ver estas disquisiciones conceptuales con el componente social indígena? No hay duda que la meditación del ensayista está presentando una crítica al empleo determinista de este concepto tanto como al uso relativo del mismo.

La falta de consenso dentro del campo de la joven ciencia social hace posible que González Prada interrogue por la función de los usos conceptuales. Quizá podamos ver claramente esta idea en el siguiente pasaje que de modo exclamativo expresa:

¡Cómoda invención la Etnología en manos de algunos hombres! Admitida la división de la Humanidad en razas superiores y razas inferiores, reconocida la superioridad de los blancos y por consiguiente su derecho a monopolizar el gobierno del Planeta, nada más natural que la supresión del negro en África, del piel roja en Estados Unidos, del tágalo en Filipinas, del indio en el Perú (González Prada 2009: 232).

Efectivamente, en este fragmento se define el objetivo que persigue González Prada al abordar el tema del enfoque científico de los grupos humanos que integran la sociedad.

En otras palabras, mediante esta observación, el ensayista está develando el mecanismo ideológico que define y orienta la explicación científica del mundo. Y como se puede percibir, se trata de un modo parcializado de comprender la multiplicidad de sociedades.

¿Pero por qué el autor de este ensayo considera crucial comenzar por interpelar el enfoque científico de la sociedad? ¿Por qué le resultan insuficientes las reflexiones de los sociólogos franceses Augusto Comte y Gustave Le Bon, y el jurista polaco Luis Gumplowicz?

Pues como se infiere de la cita textual que acabo de leer, González Prada estaría cuestionando el empleo de conceptos que buscan legitimar un tipo de práctica científica fundada en la visión monocultural y la exclusión.

Lo que este develamiento permitirá para el autor es una profunda crítica del pensamiento occidental para quien la civilización, la modernidad y el progreso del mundo se conciben como consustanciales e inherentes a ellos mismos; mientras que por defecto, el primitivismo, la barbarie y la premodernidad son características de sociedades no occidentales.

Si lo explicamos de otra manera, diríamos que la crítica del concepto de «raza» permite al ensayista desplegar el cuestionamiento de una larga lista de pensadores que, amparados en modelos científicos, consideraron como bárbaros a los indígenas y a todos aquellos no-blancos. Lapidariamente escribe el librepensador: «donde se lee *barbarie humana* tradúzcase *hombre sin pellejo blanco*» (González Prada 2009: 232, cursivas en el original).

Existe una proyección mayor en el develamiento que acaba de realizar González Prada. Es decir, el ensayo «Nuestros indios» no es un texto en el que se discute únicamente cuestiones conceptuales.

El desarrollo crítico de las ideas busca abrir algo así como un camino propio entre las únicas opciones deterministas que ofrece la vía positivista, como lo precisa Thomas Ward cuando se refiere a la negativa de González Prada de restringir la libertad o el de aceptar acríticamente «el determinismo cerrado y desalentador» (2001: 30).

En tal sentido, se comienza por este punto conceptual, pues en los dos apartados siguientes (el tercero y el cuarto) se desarrollan las implicancias que genera aquel modo de comprender el proceso humano. La principal, sin duda, el servir como idea que organiza y atraviesa los procesos de nuestra historia social, desde la llegada de los españoles, la constitución de la República y la administración política de inicios del siglo XX.

La explicación que hace González Prada del curso de la historia local sirve para notar que esta se sostiene sobre la base de un sistema excluyente del componente indígena.

Aunque se abogue y se busque protegerla, aunque se elaboren leyes para poner freno a la explotación de los «indios», dice

nuestro paradigmático pensador, todos estos gestos de «indiófilos» y filántropos están viciados y limitados solo a buenas voluntades, en otras palabras, no son posturas sistemáticas ni profundas que vayan a transformar la situación del poblador indígena, y ello porque no parten de un reconocimiento de la condición humana del indio, sino solo de la piedad que este despierta; se pregunta y responde, el ensayista:

Bajo la República ¿sufre menos el indio que bajo la dominación española? Si no existen corregimientos ni encomiendas, quedan los trabajos forzosos y el reclutamiento. Lo que le hacemos sufrir basta para descargar sobre nosotros la execración de las personas humanas. Le conservamos en la ignorancia y la servidumbre, le envilecemos en el cuartel, le embrutecemos con el alcohol, le lanzamos a destrozarse en las guerras civiles y de tiempo en tiempo organizamos cacerías y matanzas como las de Amantani, Ilave y Huanta (González Prada 2009: 237).

Este fragmento que acabo de leer, tanto como los anteriores, va colocando algunos elementos recurrentes con los que se puede ir armando el rompecabezas de una imagen dramática y cruel. Y es que todo apunta hacia el señalamiento ininterrumpido de una condena histórica del indio.

Si en la Colonia se lo trataba como a bestia de carga, en la República y en el curso del régimen político democrático, las instituciones del novísimo Estado no reconocieron en él a un agente promotor de los ideales criollos de nación. Todo lo contrario. Para la mentalidad política conservadora que considera la «raza blanca» como superior, el indio encarna la sociedad premoderna, el atraso y la barbarie; signos que de cualquier manera se debían erradicar de la sociedad criolla moderna. González Prada denuncia enfáticamente esta injusticia histórica que se acrecentaba con el paso del tiempo; se entiende, entonces, el sentido de su enfática acusación:

Nuestra forma de gobierno se reduce a una gran mentira, porque no merece llamarse república democrática un estado en que dos o tres millones de individuos viven fuera de la ley. Si en la costa se divisa un vislumbre de garantías bajo un remedo de república, en el interior se palpa la violación de todo derecho bajo un verdadero régimen feudal (2009: 238).

Aquellos «tres millones de individuos» que señala se encuentran fuera de la legalidad, es decir, sin el amparo de las instituciones del Estado y sin una historia que los involucre como protagonistas de la historia nacional, son los indígenas. Es necesario comprender hasta aquí los pasos que ha seguido la exposición del pensamiento de González Prada.

Por un lado, ha cuestionado el empleo positivo-determinista del concepto «raza», sobre todo porque se usa para excluir y marginar a un considerable grupo humano ajeno a las raíces del tronco cultural occidental. Esta exclusión se hace para justificar y auspiciar los peores vejámenes contra la población indígena.

Y, por otro lado, la lectura crítica de este concepto permitió develar la tendencia de esta orientación ideológica y su repercusión en la construcción de la historia nacional; es decir, lo que el ensayo «Nuestros indios» hace visible no solo es el mecanismo ideológico conceptual que organiza el proceso de exclusión social, sino también visibiliza la existencia de un proceder mental que se presenta como superior respecto a las culturas indígenas.

Así, se define la pregunta que planteábamos respecto a la cuestión indígena: el problema no es si es que la situación del indígena conmueve o no; el problema no es si es que se siente piedad o no por él; el problema radica más bien en que no se le reconoce la condición humana, y no se le hace, por tanto, partícipe del proceso de transformación social que la república debía implicar.

Los ensayos «La cuestión indígena» (1905) y «El problema indígena» (1906), bastante breves si los comparamos con el primero, amplían casi la totalidad de ideas expuestas en el ensayo que acabamos de explicar. En ambos se deja de lado

la preocupación conceptual (recuérdese la discusión sobre la variabilidad del concepto «raza») para centrar el trabajo reflexivo en la explicación de la estructura y las constantes de la historia nacional.

Los títulos de ambos ensayos indican que González Prada no pierde de vista el problema del indígena. El primero de estos textos da cuenta de una prolongación histórica injusta. Se trata de la repetición, en pleno sistema independiente y republicano, de los mismos abusos que se cometían contra los indios bajo el dominio del sistema colonial.

Es decir que, para González Prada, el curso republicano de la historia nacional no había significado, para el sector indígena, ningún tipo de transformación concreta de su condición de tratamiento inhumano.

Es obvio que este cuestionamiento hace estremecer todos los pisos del edificio republicano, y lo hace porque se evidencia que en un régimen independiente y libre se vive todavía con el profundo rezago de la mentalidad colonial y con estructuras de poder que privilegian el factor racial. Esto es, un joven sistema republicano que tiene mucho del tirano régimen virreinal.

Como precisa el ensayista: «en la República se repite con los indios las mismas iniquidades que se perpetraban en el Virreinato. Hay una diferencia: los españoles usaban la hipocresía de la religión, nosotros usamos la hipocresía de la libertad» (González Prada 2009: 255).

Si lo advertimos, el develamiento no es superficial. Nuestro insigne librepensador cuestiona directamente los sistemas de pensamiento que organizan los procesos histórico-sociales. En el ensayo «El problema indígena» (1906) se llama la atención para comprender esta cuestión como un hecho estructural, y no como un caso pasajero y aislado. En palabras del propio ensayista:

No veamos, pues, en la cuestión indígena una crisis provincial y pasajera sino una cuestión nacional y permanente: los síntomas locales e intermitentes denuncian el mal de todo el organismo,

no de un órgano aislado. Con mayor o menor crueldad, con más o menos hipocresía, todos los que ejercen mando contribuyen a perpetuar el régimen de servidumbre. Caciques y gamonales de la sierra oprimen y explotan al indio; pero los encubridores o cómplices de gamonales y caciques están en las Cámaras Legislativas, en los Tribunales de Justicia y en los salones de Palacio (González Prada 2009: 273-274).

El pasaje textual que acabo de leer ilustra la insistencia de entender que el problema del indio no involucra solo a sus tradicionales explotadores, aquella triada embrutecedora que se encuentra simbolizada en el poder que ostentan el gobernador, el juez y el cura; en estas pocas líneas, González Prada explica que en el curso del proceso histórico, la explotación del indígena se ha institucionalizado, es decir, que se ha sistematizado distribuyendo roles y funciones en torno al explotado.

Se colige, en tal sentido, que toda posible solución deberá encarar sistemática y estratégicamente los múltiples elementos que componen el espinoso problema, desde quienes cuartejan la espalda del indio a latigazo limpio, hasta quienes desde la trampa legal promueven o favorecen la impunidad de sus explotadores. Se entiende que para González Prada no se requiere solo de buenas intenciones, o gestos filantrópicos, sino más bien de pensamiento y acción combativa. Precisa por ello:

Y ¿cómo resolver la cuestión indígena? no seguramente por medio de una revolución política, iniciada por hacendados, mineros, capitalistas, conspiradores de oficio, militares sin puesto en el escalafón ni presupuestívoros en cuaresma forzosa. Maldito lo que a tales hombres les importa la desgracia o el bienestar del indio. Pudieran escalar el poder, subiendo por una montaña de cadáveres, y ascenderían sin el menor escrúpulo ni la más leve conmiseración (González Prada 2009: 274).

C) ELEMENTOS FORMATIVOS DE UNA PROPUESTA IGUALITARIA DE NACIÓN: PROPIEDAD, EDUCACIÓN Y CONCIENCIA CRÍTICA

Las escenas e imágenes de constante explotación y situación inhumana que González Prada ha mostrado en los ensayos que venimos comentando, hacen que entendamos su profunda sospecha respecto a quienes serían los agentes sociales que ayudarían a reconducir la dolorosa, trágica e injusta historia de los indígenas. Pero no hay en ello una crítica demoledora que nos ata con las cadenas de la resignación y nos envuelve en un ambiente de pesimismo.

Si la cuestión indígena inmersa en los procesos de la historia social y la formación nacional es el escenario constante en los ensayos que explicamos, no se piense que estos carecen de alguna propuesta resolutive. Efectivamente, la solución que propone el autor de «Nuestros indios», «La cuestión indígena» y «El problema indígena» apela a dos frentes: la conquista de la autonomía económica (o la propiedad de la tierra) y la formación educativa. Ambas serían propuestas sistemáticas para encarar estratégicamente el histórico problema del indio. ¿Y cómo?

González Prada considera que la propiedad o la conquista de los derechos de autonomía económica impulsaría la dinámica social en tanto que el indio podría romper con la anquilosada escala social que lo arrincona por debajo de lo humano; como precisa el autor: «Nada cambia más pronto ni más radicalmente la psicología del hombre que la propiedad: al sacudir la esclavitud del vientre, crece en cien palmos. Con solo adquirir algo, el individuo asciende algunos peldaños en la escala social» (González Prada 2009: 242).

Complementaria a la conquista de la propiedad y la participación en la vida económica, está la propuesta educativa. González Prada confía en que la educación será el arma para combatir la exclusión histórica del indio. Él percibe que esta también es una herramienta de movilidad social, y a quienes sostienen

que los indios son bárbaros que no podrían aprender, ni crear, el autor les dice: «los hechos desmienten a los pesimistas. Siempre que el indio se instruye en colegios o se educa por el simple roce con personas civilizadas, adquiere el mismo grado de moral y cultura que el descendiente español» (González Prada 2009: 240).

Pero en este punto de las propuestas resolutivas de González Prada vayamos con cuidado y detengamos nuestro optimismo. Ello porque ninguna de las anteriores vías de transformación de la situación del indígena logrará madurar si es que antes este no ha logrado ser, él mismo, el agente de su propia transformación, es decir, si es que antes, el indio no ha modificado sustancialmente el modo de ser que a través de la historia le formaron los criollos, dice González Prada que «el indio se redimirá merced a su esfuerzo propio, no por la humanización de sus opresores» (2009: 243), sino por la adquisición histórica de la conciencia crítica; nada se logrará si es que el indio no posee este indispensable requisito:

Si el indio aprovechara en rifles y cápsulas todo el dinero que desperdicia en alcohol y fiestas, si en un rincón de su choza o en agujero de una peña escondiera un arma, cambiaría de condición, haría respetar su propiedad y su vida. A la violencia respondería con la violencia, escarmentando al patrón que le arrebatara las lanas, al soldado que le recluta en nombre del Gobierno, al montonero que le roba ganado y bestias de carga. Al indio no se le predique humildad y resignación sino orgullo y rebeldía (2009: 242).

Esta reconducción en la vida del indio es también una de las propuestas nucleares para entender desde dónde y cómo es que se puede transformar la condición inhumana del indígena. Con todo, González Prada fomenta y confía en que gestionando la autonomía económica, la formación educativa y el desarrollo autocrítico de la conciencia se logrará formar y consolidar una nación mucho más integrada y moderna. Este planteamiento de empoderar al indio será la gran lección que intelectuales como

José Carlos Mariátegui y otros tomen para repensar la imagen de la nación en las primeras décadas del siglo XX.

D) LA PROPUESTA IGUALITARIA DE LA NACIÓN Y LA VISIÓN ANARQUISTA

Podemos resumir lo expuesto hasta aquí recurriendo a las palabras de Augusto Salazar Bondy cuando se refiere a cómo en el pensamiento de González Prada se combinan la teoría y la práctica, la reflexión y la acción, dice el filósofo sanmarquino:

Con sus excesos y limitaciones, con sus virtudes de combate y su aliento justiciero, el revanchismo, el anti hispanismo, la exaltación de los héroes nacionales, la crítica mordaz de nuestros vicios y la simpatía por el indígena, ponen al descubierto en González Prada no un pensamiento que planea en lo abstracto, sino una meditación nutrida por la experiencia de la realidad vivida (1958: 10).

Esta «experiencia de la realidad vivida» es la que lo impulsa a alentar la transformación de la realidad social. Colocar el dedo en la llaga de la cuestión indígena para evidenciar un problema estructural y con ello sentar las bases de lo que podrían ser modelos políticos de una nación integrada, evidentemente no es un asunto de «anarquismo», tampoco de un «estado de guerra de todos contra todos»; González Prada cree en la libertad y el bienestar del individuo. ¿Es contradictorio entonces? Leamos atentamente la siguiente referencia para responder esta inquietud:

[l]a anarquía tiende a la concordia universal, a la armonía de los intereses individuales por medio de generosas y mutuas concesiones; no persigue la lucha de clases para conseguir el predominio de una sola, porque entonces implicaría la revolución de todos los individuos contra todo lo malo de la sociedad (González Prada 1986: 228, t. II, vol. 3).

Es el anarquismo de González Prada aquello que anima sus ideas de justicia, integración nacional, etc., más allá de principios geográficos o geopolíticos, la cuestión anárquica es humana y reconoce lo humano universal. Como explicábamos hace un momento, el problema del indígena es precisamente el no habersele reconocido su dignidad humana, llamar la atención sobre este punto significa comenzar con la sistematización de este imperativo universal, el de la condición humana. Reparemos en la siguiente cita de su famoso *Discurso en el Politeama*:

No forman el verdadero Perú esas agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la Nación está formada por los dos o tres millones de Indios diseminados en la banda oriental de la cordillera. Trescientos años ha que el indio rastrea en las capas inferiores de la civilización, siendo un híbrido con los vicios del bárbaro (González Prada 2009: 55).

Para reconducir aquellas «capas inferiores» o para librarlos de «los vicios del bárbaro» es que González Prada imagina que la cuestión indígena pasa por un reconocimiento de la universalidad humana de los indios, pues como lo venimos explicando, estos se integran a la vida nacional a través de la vía económica y educativa, es decir, contrarrestando el analfabetismo y haciéndose sujeto de producción.

■ REFLEXIÓN FINAL: LA PROYECCIÓN DEL PENSAMIENTO DE GONZÁLEZ PRADA EN EL PERÚ CONTEMPORÁNEO

Es cierto que estas ideas que explicamos pertenecen a los albores del siglo pasado, no es menos cierto también que la cuestión indígena se ha visto superada toda vez que desde González Prada hasta la actualidad se han desarrollado políticas de integración del Estado. ¿Pero por ello podemos afirmar que han dejado de tener vigencia las reflexiones de Manuel González Prada? Claro que no. Sobre todo porque cada cierto tiempo nos damos con

la noticia de casos donde se continúa marginando, excluyendo o estigmatizando al componente andino de nuestra cultura. Es decir, aún perviven en muchos ciudadanos ideas equivocadas respecto a los pobladores oriundos del Perú profundo. Como lo expresaría Augusto Salazar Bondy resumiendo un poco el imperativo de la defensa de lo humano en González Prada, combatir «la violación de derechos en todos los frentes» y dejar «siempre intacta la esencia libre del individuo humano» (1958: 13).

Antes de finalizar, dos cuestiones puntuales. Primero quiero compartir con ustedes las palabras de nuestro poeta César Vallejo, al cierre de una entrevista que tuvo con Manuel González Prada en su oficina de la Biblioteca Nacional. Escribe el vate trujillano:

Me invita a visitarlo de nuevo. Y este maestro en el continente, este orador que ha pulverizado tanto órgano deforme de nuestra vida republicana y cuya labor no es de hojarasca, de mero buen hablar, sino de incorruptible bronce inmortal, como la de Platón y la de Nietzsche; este egregio capitán de generaciones, siempre flamante a quien ama y con quien piensa y seguirá pensando la juventud; este gentil hombre, enemigo de todo formulismo, como lo es de toda farsa, me tiende la mano amiga desde la puerta de la Biblioteca Nacional en un rasgo personalísimo de inteligencia y cortesía (Vallejo 2002: 15).

Retengamos esta exaltación de la vida y leamos esta otra que pertenece al propio don Ricardo Palma, quien mientras escuchaba la lectura diaria de noticias, en su casa de Miraflores, oye el obituario de don Manuel; hace detener la lectura del diario, habla consigo mismo y musita: «No creí que [González Prada] se me adelantara en el viaje... Fue injusto y apasionado conmigo, pero tenía talento» (González Prada 1986: 514, t. II, vol. 7).

Entendamos estas expresiones como modos respetuosos de celebrar la valía intelectual y la calidad de ser humano. Por ello, insistamos también en exhortar a los jóvenes a ir tras el encuentro de este pensador ejemplar de nuestras letras, ir tras ese aliento inflamado y apasionado que exhala en cada uno de

sus numerosos escritos. Quizá esta sea la forma más certera de encontrarse con él, con la potencia de su pensamiento y con su contagiante fe en la justicia y la igualdad social para la patria.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMSON, Pierre-Luc

2006 «Ciencia y cientifismo en el pensamiento de Manuel González Prada». En TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle (editora). *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: IFEA, pp. 31-55.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura

1910 «“Un ensayista”. Manuel González Prada». En *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*. París: P. Ollendorff, pp. 387-399.

GARRO, Eugenio J.

1941 «Manuel González Prada. Ideas para un libro sobre los creadores de la peruanidad». En *Revista Hispánica Moderna*. N^{os} 3 y 4, pp. 193-214.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

2009 *Ensayos 1885-1916*. Edición, introducción y notas de Isabelle Tauzin-Castellanos. Lima: Universidad Ricardo Palma.

1986 *Obras*. Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. VII tomos. Lima: Ediciones Copé.

PORTOCARRERO, Gonzalo

2006 «González Prada: La (im)posibilidad de un positivismo criollo». En TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle (editora). *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: IFEA, pp. 129-154.

SALAZAR BONDY, Augusto

2013 *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo. ¿Existe una filosofía de nuestra América?* Lima: Fondo Editorial del Congreso.

1958 «Rebeldía de González Prada». En GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Ensayos escogidos*. Selección y prólogo de Augusto Salazar Bondy. Lima: Editorial Latinoamericana, pp. 9-15.

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle (editora)

2006 *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: IFEA.

VALLEJO, César

2002 *Artículos y crónicas completos. I.* Recopilación, prólogo, notas y documentación de Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

WARD, Thomas

2001 *La anarquía inmanentista de Manuel González Prada.* Lima: Universidad Ricardo Palma/Horizonte.

VALENTINO GIANUZZI

THE UNIVERSITY OF MANCHESTER

UNA NOTA SOBRE MANUEL GONZÁLEZ PRADA Y LA BOHEMIA DE TRUJILLO

Esta ponencia trata sobre algunos aspectos de la recepción de la figura de González Prada, específicamente la que recibió entre los miembros de la llamada Bohemia de Trujillo, aquel círculo de intelectuales que surgió en los claustros de la Universidad Menor de La Libertad en la década de 1910 y 1920 y que tuvo como líderes a Antenor Orrego y José Eulogio Garrido, y en el que también se encontraban César Vallejo y Víctor Raúl Haya de la Torre. No es mi intención hablar sobre filiaciones genealógicas entre los textos de González Prada y la obra de los Bohemios; no quiero hablar de influencias textuales, estilísticas o formales. Lo que quiero, más bien, es discutir brevemente la impronta que González Prada tuvo como modelo intelectual para César Vallejo y sus compañeros, es decir, qué aspectos de su «personalidad literaria», para utilizar un término de la época, los bohemios resaltaron, recuperaron y rescataron como manera de marcar su filiación con González Prada como «padre intelectual». Al mismo tiempo, me interesa ver muy brevemente cómo esta filiación era una manera en que algunos miembros de la Bohemia tomaban posición dentro del campo literario trujillano primero, y peruano después, y cómo usaban a González Prada como figura de autoridad para justificar sus propios proyectos intelectuales. Para hacerlo voy a dar un vistazo a algunos textos que documentan la relación Prada-Bohemia y voy a

centrarme en los años 1914 y 1922, años de actividad de la Bohemia antes de su transformación, bajo el liderazgo de Orrego, en el llamado grupo de *El Norte*.

La influencia de González Prada entre los escritores de la generación de Vallejo es conocida y se ha señalado múltiples veces: la genealogía tradicional señala a Prada como el inicio de una tradición renovadora que pasa de él a personajes como Eguren y el grupo de la revista *Colónida* y luego a los escritores que más tarde configurarían la vanguardia peruana. Sin embargo, al dar un vistazo más cercano a estos documentos podemos hilar más finamente en cuanto a la naturaleza de esta relación y de esta influencia.

Para dar una visión cronológicamente más detallada de la recepción quiero empezar con un documento que nos invita a cuestionar, o por lo menos a ver como un asunto más complejo, la idea de una admiración homogénea y eterna de González Prada por parte de la Bohemia. Se trata de un telegrama, fechado en junio de 1914, enviado al tradicionista Ricardo Palma por algunos estudiantes de la Universidad Menor de La Libertad. En este telegrama se felicitaba a Palma por su restitución como director de la Biblioteca Nacional del Perú. Como se recuerda, Palma fue reincorporado brevemente como director honorario de la Biblioteca durante el primer gobierno de Benavides, aunque González Prada volvería a ser director en 1916. El breve telegrama dice, muy simplemente: «Universitarios suscritos felicitámosle efusivamente por reingreso Biblioteca nacional»¹. Más interesante que el texto del telegrama en sí es que entre los suscritos se pueden leer los nombres de Antenor Orrego y César Vallejo (de hecho es el primer documento que conozco en el que aparecen sus nombres juntos). El nombre de Orrego aparece en primer lugar, y por ello cabe especular que él haya sido el instigador del telegrama. Si tenemos en cuenta que la reintegración de Ricardo Palma por Benavides a la Biblioteca

1 En *La Industria*. Trujillo, 9 de junio de 1914.

Nacional se dio luego de la conocida controversia entre Palma y Prada, podríamos decir que, en estos primeros momentos, por lo menos Antenor Orrego se inclinaba por apoyar a Palma, y a posicionarse con «la figura más prominente de nuestras letras», como se describe a Palma en la nota publicada en el diario *La Industria* que da cuenta de este telegrama.

El mensaje de los universitarios, adicionalmente, cobra un significado más sustancial si sabemos que es en este mismo momento, junio de 1914, cuando se lanzaba en Trujillo la revista literaria *Iris*, el primer intento de la embrionaria bohemia para ingresar al campo cultural trujillano. Bajo la dirección de José Eulogio Garrido y Luis Armas, y con la colaboración de Orrego y Óscar Imaña, *Iris* tuvo seis números antes de ser cancelada. No es de sorprender que en esta primera aventura editorial los jóvenes bohemios intentaran involucrarse con personajes culturales ya establecidos, y también poco controversiales, dentro del campo cultural peruano, como Palma. En este sentido, las páginas de *Iris* evidencian cierta preferencia por parte de los futuros líderes del grupo de incorporar las firmas o mencionar los nombres de algunos escritores ya consagrados en el campo: hay, por ejemplo, un ensayo de Orrego sobre José Santos Chocano, y una colaboración de Enrique López Albújar. En una nota de publicidad previa, los editores de *Iris* también mencionan a *Varietades* (la revista que dirigía el hijo de Palma) como una de las pocas revistas literarias de valor del Perú². Podríamos especular, entonces, que en vista de los documentos a la mano, la figura de González Prada, en este primer momento no era realmente la figura ceñera, y que más bien la Bohemia permanecía deslumbrada por escritores como Palma o Chocano, que, por lo menos en el caso de Antenor Orrego, luego verían como escritores convencionales, retóricos, conservadores y «pasadistas». Haya de la Torre también corrobora este inicial desinterés por Prada, y la preferencia por otras figuras literarias:

2 Anónimo. «Una revista». En *La Industria*. Trujillo, 14 de abril de 1914.

Lo cierto es que había en mí, cuando llegué a Lima, cierta atracción para tratar personalmente a González Prada. Pero debo confesar que entonces, –período lamentable de nebulosa– también me atraían otros personajes. Los diarios de provincias y las revistas de Lima facturan muchas celebridades nacionales: las hacen a todas³.

Es entre 1914 y 1918 cuando el nombre de González Prada cobró mayor eco entre los bohemios y en estos años deben haber leído su obra con más interés. Así, en 1917, fue él quien sirvió de figura de autoridad para la defensa de la poesía de Vallejo. Como es sabido, en este año surgió una polémica alrededor de la poesía de Vallejo que enfrentó a la bohemia con grupos rivales trujillanos, en especial el que escribía en el diario *La Opinión Pública*⁴. Cuando en junio de 1917 Orrego publicó la carta encomiástica que le envió José María Eguren a Vallejo, los rivales de *La Opinión Pública* no tardaron en desautorizar al autor de *Simbólicas*, con el siguiente comentario: «Pero ahora nosotros, preguntamos quién es Eguren? Es acaso una autoridad literaria? –y continúan–: Si se tratara de un González Prada, de un Luis Ulloa o de Teobaldo Elías Corpancho, la cosa cambiaría de aspecto». Este reproche tiene eco, y hasta cierto punto una respuesta diferida de algunos meses, en la entrevista que Vallejo le hizo a González Prada en la Biblioteca Nacional a principios de 1918. Este –quizá el episodio en que el contacto entre un bohemio y el maestro Prada fue más cercano– es bastante conocido por quienes saben algo sobre la estadía de Vallejo en Lima y sobre las primeras crónicas que escribió para publicaciones trujillanas. La crónica de Vallejo que da cuenta de esta entrevista apareció en *La Reforma* de Trujillo el 9 de marzo de 1918 y en ella se pone en boca de González Prada la respuesta a sus críticos: «Sí pues –dice Prada en la entrevista– hay que ir contra la traba, contra lo académico... En literatura, los

3 Víctor Raúl Haya de la Torre. «Mis recuerdos de González Prada». En *Repertorio Americano*. San José de Costa Rica, t. XV, N° 6, 13 de agosto de 1927, p. 84.

4 La transcripción más completa de la polémica se puede encontrar en Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi. *César Vallejo: textos rescatados*, capítulo 3.

defectos de técnica, las incongruencias en la manera, no tienen importancia». Luego Vallejo le pregunta por las incorrecciones gramaticales y las audacias en la expresión, aspectos que eran específicamente los motivos de la crítica de la prensa trujillana; a lo que Prada responde: «Esas incorrecciones se pasan por alto. Y las audacias precisamente me gustan»⁵. Así, Vallejo responde por boca de Prada a los mismos críticos que le habían insistido en usar figuras de autoridad como González Prada. Con esto, Vallejo se adhiere a la tradición renovadora y progresista de González Prada, que no censura y más bien celebra las audacias expresivas que tanto le criticaban. La importancia de González Prada como figura de apoyo moral a César Vallejo ha quedado plasmada en la inclusión de la dedicatoria del poema «Los dados eternos» a Prada, que originalmente no tenía.

Este encuentro entre González Prada y Vallejo también tuvo un fruto que lamentablemente no conocemos. Según la versión narrada muchos años después por Alcides Spelucín, Vallejo logró entrevistar al maestro al llevarle copias de los primeros números de la revista trujillana *La Semana*, que dirigía Orrego⁶. Cabe especular que Vallejo también tenía la intención de conseguir una colaboración de González Prada para la revista, pues sabemos, en efecto, que el número quinto de *La Semana* publicó un texto de González Prada. Lamentablemente, este quinto número no se conserva y solo conocemos sus contenidos gracias a un anuncio publicado en la prensa periódica de esas fechas. En todo caso, es bueno notar que, si Palma y Chocano habían estado en las páginas de *Iris* en 1914, en 1918 el número quinto de *La Semana* publicaba textos de Manuel González Prada, Ernesto More y José Carlos Mariátegui.

En el mismo año 1918 encontramos dos textos que dan una mejor idea de cómo había ascendido el prestigio de González

5 En *La Reforma*. Trujillo, 9 de marzo de 1918.

6 Alcides Spelucín. «Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de su evolución poética». En *Aula Vallejo*. Córdoba-Argentina, N^{os} 2-4, 1962, p. 87.

Prada a ojos de los bohemios, quienes en ese momento lo tenían como la figura más importante de las letras peruanas. Se trata de las dos respectivas necrologías de Prada, una escrita y firmada por Orrego, publicada en *La Reforma*; y la segunda sin firmar pero de la pluma de Garrido, que apareció en *La Industria*. En *La Industria* también apareció, esta vez con firma de Garrido, un breve homenaje con una antología mínima de poemas⁷. Las dos necrologías resaltan aspectos que ambos líderes de la bohemia tomaban como los más importantes de la obra de Prada. Por un lado, Garrido no demora en destacar el aspecto antiacadémico del maestro. En su necrología se ofrece una breve biografía que resalta que «Hizo sus estudios en la Universidad Mayor de San Marcos y cursó todos los años de Jurisprudencia, pero sin recibirse de abogado ni graduarse de doctor, ni de bachiller». Este desdén por los grados que ofrece la universidad es similar al que en esos años demostraban los bohemios. Tanto Orrego como Garrido y Vallejo dejarían truncas sus carreras universitarias y en este caso Garrido no evita hacer notar que esta renuncia a la aprobación académica es un aspecto que comparte con González Prada.

Orrego, por su parte, destaca otros aspectos de la figura del maestro. Lo describe como «el gran forjador de la nacionalidad peruana», y anota: «Nadie atacó con tanta decisión, con tanta libertad y con tanta nobleza y amplitud de miras, las carcomidas y viejas instituciones nacionales, que pretendían inmovilizar el alma peruana. Su pluma tuvo indignaciones que nos han redimido de más de un estigma hereditario». La admiración de Orrego, en 1918, no podía ser mayor.

Pero quizá nada da una mejor idea de la fluctuante estima que Orrego sentía por González Prada que un texto publicado originalmente en 1919. Se trata de una de sus *Notas marginales*. Hay que mencionar que este libro, el primero publicado por

7 Véanse Antenor Orrego. «Manuel González Prada». En *La Reforma*. Trujillo, 13 de julio de 1918; Anónimo. «Don Manuel González Prada». En *La Industria*. Trujillo, 23 de julio de 1918; y José Eulogio Garrido. «Homenaje a Manuel González Prada». En *La Industria*. Trujillo, 24 de julio de 1918.

Orrego en 1922, tuvo una encarnación anterior en las páginas de *La Reforma* y de otras publicaciones periódicas de la época. Lo interesante es que, como es de esperarse, los textos no son los mismos y las variantes que surgen al compararse ambas versiones nos ayudan a localizar en el tiempo el desarrollo del pensamiento de Orrego en cuestiones de estética, filosofía y crítica cultural. Existe, entonces, lo que se puede llamar una primera versión de *Notas marginales*. La primera entrega de *Notas marginales* en la prensa fue el 28 de julio de 1919: se trata de nueve notas numeradas del 1-9, la primera de las cuales se titula «Afirmación». En ella, Orrego contrasta y diferencia los conceptos de «afirmación» y de «dogma»:

Toda realidad es afirmativa, como lo son todos los hechos, y, como ellos, parece como que ignora la censura o el aplauso. La afirmación no es el dogma. El dogma es la afirmación negativa que excluye todas las demás afirmaciones, que pretende neciamente imponer la servidumbre de un arquetipo, el suyo propio, como norma suprema de pensamiento.

Luego continúa, haciendo referencia a González Prada:

En un país medular como el mío, en que la absoluta ausencia de sutileza mental, confunde al afirmativo con el dogmático, fuerza es que el ingenioso, el despreciable confeccionador de colmos y de retruécanos, se atreva a burlar y a desdeñar al hombre superior. En el Perú, solo un hombre, en este sentido, ha sabido vivir. Manuel González Prada. Fue el supremo maestro de la afirmación⁸.

Prada, entonces, aparece como el supremo creador, aquel que no desmerece sino que dialoga. Esta versión de 1919 contrasta con la versión publicada finalmente en libro casi tres años después, en la primera edición de *Notas marginales*. Aquí, la nota ya no ocupa el lugar inicial, es decir, ha perdido su posición

8 En *La Reforma*. Trujillo, 28 de julio de 1919.

de importancia como pórtico al libro primigenio. El pasaje en cuestión ha sido corregido, ampliado, y ahora se puede leer lo siguiente:

En el Perú raro es el hombre que en el sentido afirmativo haya sabido vivir. Podría citar a Manuel González Prada. Sin embargo, deplorable hecho, este tampoco pudo cumplir la plenitud de su creación. Ocupado toda su vida con apostólico encendimiento en afirmar ante su ambiente ciertos planos primigenios e inferiores de mentalidad y de acción, no tuvo tiempo ni reposo para traducir en obra sus posibilidades superiores. He aquí el mayor crimen vital de la pasada generación⁹.

Como puede verse entonces, la manera en que se describe la obra de Prada es ahora de menos encomio y más reserva: Prada, según el Orrego de 1922, al tener que combatir un ambiente adverso para él, no pudo «traducir en obra» sus posibilidades superiores sino que tuvo que conformarse con afirmar cuestiones mucho más básicas e inferiores. El legado de Prada aparece en 1922 como algo inacabado y poco sustancial. En la corrección de este fragmento Orrego también aprovecha para reiterar el carácter nocivo y retrógrado del ambiente literario limeño de la generación anterior, y dibuja a González Prada como el mártir de esa generación previa. Tácitamente, además, Orrego, al configurar la obra de Prada como algo que permaneció inconcluso, se presenta como miembro de una generación que está en mejores condiciones de alcanzar sus metas intelectuales y de dejar traducidas en obra sus posibilidades superiores.

En este breve recorrido por textos que documentan la relación entre González Prada y la Bohemia de Trujillo, he intentado trazar los diferentes momentos de apreciación de la figura de Prada: desde el relativamente poco interés que hacia él tenía la Bohemia en 1914, pasando por el pináculo de

9 Antenor Orrego. *Notas marginales: ideología poemática (Aforísticas)*. Trujillo: Tipografía Olaya, 1922, pp. 94-95.

su admiración en 1918-1919, y terminando en la valoración más calculada y menos encomiástica de su obra a principios de 1920.

DAVID CRUZ LÓPEZ Y JUAN CARLOS GONZÁLEZ TORRES
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

DOS HORIZONTES DE LA INTELLECTUALIDAD PERUANA EN LA POSGUERRA: EL CONFLICTO ENTRE RICARDO PALMA Y MANUEL GONZÁLEZ PRADA EN TORNO A LA BIBLIOTECA NACIONAL

La polémica de la Biblioteca Nacional trasciende el suceso de 1912. A este acontecimiento es posible describirlo como el punto más álgido de una pugna ideológica que enfrentara a dos tipos de intelectual, a dos generaciones y a dos derroteros en pos de la reconstrucción nacional tras la derrota en la guerra del Pacífico. En esta medida, el desarrollo del presente trabajo se encuentra orientado por dos significativos estudios. El primero, de Osmar Gonzales, titulado *Ricardo Palma y Manuel González Prada: Conflicto entre dos tipos de intelectuales*, en el que se abordan las distintas facetas que hacen de Ricardo Palma y Manuel González Prada dos intelectuales de diferente cantera. El segundo, de Mónica Albizúrez Gil, que lleva por título *Reconsideraciones sobre el asalto a la Biblioteca Nacional de Lima*, analiza los dos escritos fundamentales de la controversia de 1912: la *Nota informativa acerca de la Biblioteca Nacional*, de González Prada y *Apuntes para la historia de la Biblioteca Nacional de Lima*, de Ricardo Palma; de tal forma que lee en ellos la confrontación en torno a la posibilidad de instaurar un discurso letrado que permita dar cuenta de los lineamientos que inscriban al Perú en la modernidad ideológica.

A estos debemos sumar el esclarecedor artículo de Luis Alberto Sánchez, *Un incidente que definió el pensamiento peruano:*

Ricardo Palma vs. Manuel González Prada, el panorámico aborde de Bruno Podestá *Ricardo Palma y Manuel González Prada: historia de una enemistad* y el meticuloso estudio de Isabelle Tauzin, *Escrituras y poderes. Manuel González Prada y el poder político*; trabajos que nos permiten ofrecer una visión integral del conflicto ideológico-generacional entre Ricardo Palma y Manuel González Prada, el cual tendría su inicio en el emprendimiento de dos vías de acción en pos de la reconstrucción nacional, en el primer lustro de la posguerra. La primera de ellas fue elaborada desde el gobierno de turno, con el nombramiento de Ricardo Palma como director de la Biblioteca Nacional del Perú, hacia 1883. La segunda, desde el sector de la intelectualidad civil reunida en torno al Círculo Literario de Lima, organismo que bajo el mando de González Prada a partir de 1886 se constituyó con la consigna de buscar una renovación total en el discurso letrado, reprobando a una generación anterior, responsabilizándola por la derrota en la guerra del Pacífico y por todos los vicios y la putrefacción que desde ese suceso se hizo patente.

Nuestro posicionamiento tiene como base la convicción de lo restrictivo que resultaría un estudio del conflicto entre ambos escritores, el tradicionalista Ricardo Palma y el liberal González Prada, tomando como único contexto el suceso ocurrido en 1912, puesto que más allá del episodio histórico de la renuncia de Ricardo Palma al cargo de director de la Biblioteca Nacional y el posterior e inmediato nombramiento de González Prada en el mismo puesto, podemos percibir cómo adquiere mayor relieve y se hace patente la huella de un choque cultural que enfrentó a dos generaciones, a dos figuras intelectuales y sus correspondientes visiones respecto a la realidad peruana.

Sin embargo, no es este el registro del derrotero de dos caminos asumidos de forma constante y estática sino, más bien, del complejo y hasta contradictorio cauce que constituye el accionar de cada uno de estos intelectuales a lo largo de las tres décadas siguientes al término del conflicto con el vecino país del sur. Es así que entendemos que la convulsionada época que albergó a

los hombres que personificaron estas líneas de pensamiento no dejó de provocar en ellos profundas contradicciones que revelan las cuestiones y conflictos que fueron objeto de debate en aquella época de refundación. De aquí la importancia de esta polémica que encierra en su esencia más profunda el inicio de una prolongada controversia en relación con los elementos constitutivos de una nación peruana que busca corregir errores y emprender el largo camino a una consolidación.

Los múltiples aspectos que perfilan a Palma y a González Prada como personajes complejos y contradictorios encuentran su justificación en la condición de *desclasado* que ambos intelectuales comparten. Según Pablo Macera, el desclasado es aquel sujeto que busca abandonar, de manera infructuosa, la identificación con su clase social originaria, lo que imposibilita, en consecuencia, una identificación satisfactoria con la clase social que elige a nivel ideológico-político. Este fenómeno de tránsito en los estratos sociales resulta evidente tanto en un Ricardo Palma de orígenes humildes que logra un sitio en las altas esferas del poder, como en un González Prada que entra en conflicto con las clases altas a las que pertenece, y termina vinculado por convicciones anarquistas con las clases bajas de la sociedad peruana. La movilidad social del tradicionista y del ideólogo dejará su impronta en los discursos que componen su legado literario e intelectual. Hemos de recordar los giros festivos y burlones que sazonan las famosas tradiciones peruanas, y las profundas alegorías y metáforas que hacen de *Horas de lucha* y *Páginas libres* textos de profundo mensaje y alturada belleza, esto, muy a pesar de las filiaciones políticas conservadoras del escritor y las tendencias anarquistas y populares del ensayista. Esta aparente incongruencia entre el registro utilizado, el tema abordado y el público hacia el cual se dirige, no les resta valor ni pertinencia, eso está claro, pero delata el amplio crisol de influencias que confluyen en los actores culturales que formaron esta contienda.

La identificación con clases diametralmente opuestas a la de su origen no es el único indicio de la condición de desclasado.

Esta determina, según consideramos, la postura que estos intelectuales sostienen frente a cuestiones tan trascendentes y transversales para el pensamiento de aquel entonces como son la naturaleza moral del hombre andino, el papel de las generaciones y fundamentalmente su papel como intelectuales. En cuanto a la naturaleza moral del hombre andino, podemos afirmar que tanto en Ricardo Palma como en González Prada se gesta una postura crítica con respecto al desempeño que, en el tenor de la debacle bélica, tuvieron los sectores a los que ambos quedan estrechamente vinculados por su condición socioeconómica. El tradicionalista tuvo palabras muy duras y una visión determinista al momento de juzgar al hombre andino, al que culpó por la derrota en la defensa de Lima y con el que, si bien no compartía un vínculo racial estricto por ser mestizo, sí compartía la condición social de clase dominada. Esta animadversión se haría patente en parte de la correspondencia que entablaría con su amigo, el político Nicolás de Piérola, al que referiría motivos como los siguientes:

En mi concepto, la causa principal del gran desastre del 13 está en que la mayoría del Perú la forma una raza abyecta y degradada que usted quiso dignificar y ennoblecer. El indio no tiene sentimiento de patria, es enemigo del blanco y del hombre de la costa y, señor por señor, tanto le da ser chileno como turco. Así me explico que batallones enteros hubieran arrojado las armas en San Juan, sin quemar una cápsula. Educar al indio, inspirarle patriotismo, será obra no de las instituciones, sino de los tiempos.

Por otra parte, los antecedentes históricos nos dicen con sobrada elocuencia que el indio es orgánicamente cobarde. Bastaron 172 aventureros españoles, para aprisionar a Atahualpa, que iba escoltado por cincuenta mil hombres, y realizar la conquista de un imperio, cuyos habitantes se contaban por millones. Aunque nos duela hay que convenir en que la raza araucana fue más viril, pues resistió con tenacidad a la conquista (Palma 1979: 20).

Con esto podemos constatar cuán pertinente resultaba para Palma vincular la invasión española con la incursión chilena, y la caída del Tahuantinsuyo con la derrota nacional de 1879, olvi-

dando tendenciosamente el abismo tecnológico y la debilidad política como motivos preponderantes que influyeron en dicho suceso. Esta omisión, aunque injusta, no grafica la calidad humana de Palma, de la que, como veremos más adelante, podemos afirmar es la de un hombre fundamental. Por otra parte, en Manuel González Prada se vislumbra una postura más científica y optimista, desde la cual afirma que sobre el hombre actúan más poderosamente las condiciones sociales que las naturales y que por tanto no ve un impedimento innato en el hombre andino para la conquista de una mejor condición de vida. En concordancia con ello, enrostra la desigualdad de la que este es sujeto a la degeneración moral e ineptitud de las clases dominantes, hacia las cuales orienta sus más incisivas críticas. Uno de los textos que mejor expone estas ideas es el denominado *Discurso en el Politeama*, en el que enuncia lo siguiente:

Sin especialistas, o más bien dicho, con aficionados que presumían de omniscientes, vivimos de ensayo en ensayo: ensayos de aficionados en Diplomacia, ensayos de aficionados en Economía Política, ensayos de aficionados en Legislación i hasta ensayos de aficionados en Tácticas i Estrategias. El Perú fue cuerpo vivo, expuesto sobre el mármol de un anfiteatro, para sufrir las amputaciones de cirujanos que tenían ojos con cataratas seniles i manos con temblores de paralítico. Vimos al abogado dirigir la hacienda pública, al médico emprender obras de injeniatura, al teólogo fantasear sobre política interior, al marino decretar en administración de justicia, al comerciante mandar cuerpos de ejército... ¡Cuánto no vimos en esa fermentación tumultuosa de todas las mediocridades, en esas vertiginosas apariciones i desapariciones de figuras sin consistencia de hombre, en ese continuo cambio de papeles, en esa Babel, en fin, donde la ignorancia vanidosa i vocinglera se sobrepuso siempre al saber humilde i silencioso!

Con las muchedumbres libres aunque indisciplinadas de la Revolución, Francia marchó a la victoria; con los ejércitos de indios disciplinados i sin libertad, el Perú irá siempre a la derrota. Si del indio hicimos un siervo ¿qué patria defenderá? Como el siervo de la Edad media, sólo combatirá por el señor feudal (González Prada 1972: 71-72).

Las dos vertientes de pensamiento, que en torno al indio, identificamos en Palma y en Prada terminaron influyendo en la forma como fue concebido este en la configuración de un proyecto de nación: por un lado la Generación novecentista, liderada por José de la Riva Agüero y Osma, sostenía la legitimidad de la nacionalidad peruana por el elemento hispano que constituye al criollo, quien a su vez veía en el indio el elemento perjudicial, por reconocer en él una ineptitud postulada como innata y asimismo una naturaleza rencorosa, desleal y cobarde. Con esto se hace patente cómo la generación que sigue a la de Prada retoma la visión determinista de la generación de Palma. Por otro lado, la Generación del Centenario marca el inicio de la incorporación de la figura del indio como parte del proyecto de nación, muestra de ello son las posturas de José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez. Esta, la segunda generación intelectual del siglo XX, retoma, en cierto sentido, las ideas de Prada, mostrando la discontinuidad con que se desarrollaron las cuatro generaciones, lo que podría justificar que tanto González Prada como Ricardo Palma percibieran una crisis generacional.

Respecto al papel que cumplen las generaciones para las visiones de ambos intelectuales, partiremos por recalcar la pertenencia de Ricardo Palma a la generación anterior a la de Manuel González Prada, siendo por esto que el ensayista verá en la figura del tradicionalista la personificación del pasado y la obsolescencia. De dicha desavenencia, surge, por parte de Prada, la necesidad de deslinde con una generación a la que considera el germen que produjo la putrefacción de aquel entonces. Esta idea de fractura con el pasado resulta transversal y fundamental en la prédica de Prada, esto a tal punto que la consabida frase: «los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra», se volvió el signo de una generación expuesta a nuevas ideas, nuevos compromisos y nuevas concepciones respecto al papel que habrían de cumplir en el ámbito de la reconstrucción moral, política y social en la posguerra.

Para Manuel González Prada, la generación romántica que lo antecedió se había situado al margen de cualquier compromiso

social serio, y prueba de ello sería, según sostiene Luis Alberto Sánchez, la inacción de la sociedad intelectual ante un suceso de tan fuerte impacto como el de la conmoción civil de 1872 en la que fuese asesinado el presidente José Balta. Esta falta de conciencia y posicionamiento político, que en buena medida fue el resultado de la favorable situación económica del Perú durante el periodo de la Prosperidad Falaz, terminó abruptamente con el advenimiento de la guerra del Pacífico, cuya dureza mostró la precariedad de la clase política y la inoperancia de la clase intelectual. Es en este nuevo contexto en el que surgen las dos iniciativas que se enfrentan en torno al establecimiento de un discurso que oriente la restauración.

Con relación al papel del intelectual en la sociedad, González Prada y Ricardo Palma ejemplificaron distintos modos de bregar por la autonomía respecto del yugo español que debía caracterizar a la clase intelectual de una nación que se considerase a sí misma como soberana. González Prada, al rechazar tanto el pasado como el presente, situaba, en sus ensayos, al Perú como una posibilidad que era necesaria construir en contra de la inercia colonial y los vicios que heredó a la república. Así, para 1890, la pluma de González Prada se hace más prolífica. La publicación de cuantiosos y beligerantes ensayos será labor constante, pero no exclusiva en este periodo. Es, pues, en concordancia con estos compromisos ideológicos, que se puede entender su continuo rechazo de propuestas laborales en la burocracia en el gobierno del presidente Morales Bermúdez. Posteriormente, el autor de *Páginas libres* se inscribe en la vorágine política con la fundación de la Unión Nacional, en 1891. Poco después parte hacia Europa, eludiendo, presumiblemente, en concordancia con su postura intelectual, la figura del caudillo que tanto criticó. Para 1902, ya habiendo regresado al Perú, el desencuentro entre Prada y una degenerada Unión Nacional se sella con la renuncia de este argumentando no aceptar una política de genuflexiones y acatamientos a los enemigos, principalmente a los conservadores y ultramontanos. Es así que, alejado una vez más

de la política, retomará su papel de ensayista incendiario y de acusador implacable. Las severas críticas y semblanzas dirigidas al golpista de 1914, Óscar R. Benavides, en una época de agitada convulsión social, evidencian notablemente esta consigna, la de poner la integridad moral del Perú sobre su propia integridad física, dejando de lado cualquier sujeción al poder político que intentara acallarle.

Por parte de Ricardo Palma resulta fundamental remarcar el posicionamiento diferenciado para los de su generación, en tanto intelectual comprometido y en sintonía con las implicancias de ser parte de una nación en vías de consolidación. Este modo de entender a Palma alejado de la sombra colonialista es el legado que los intelectuales de la generación del Centenario elaboraron en torno a una nueva lectura de las *Tradiciones peruanas*. Esta reconfiguración permitió ver al tradicionista como un personaje que guardaba distancias de una posición colonialista. Se reconoció en Palma los esfuerzos por lograr un posicionamiento intelectual marcadamente americano que, en función de la existencia de una realidad lingüística diferente a la de la península, sostenía una autonomía americana.

En la agenda del ilustre director de la Biblioteca Nacional podían contarse eventos de diferente índole y en latitudes ampliamente distantes, entre los cuales adquiere gran importancia el viaje que, en calidad de enviado oficial, realizara a España en 1892. Palma, en su condición de miembro correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua, aprovechó esta circunstancia para presentar ante la Real Academia de la Lengua Española sus famosas papeletas. Es con ellas que sugiere la inclusión de un conjunto de americanismos y peruanismos en la próxima edición del *Diccionario* de la Academia. En 1894, ante la imposibilidad de los miembros de la Academia para comprender la validez de estos vocablos nacidos de la idiosincrasia hispanoamericana, Ricardo Palma hará patente su desazón en una carta dirigida al vate nicaragüense Rubén Darío, en la que expone lo siguiente:

Esos señores creen que todavía el sol no se pone en los dominios de España. Del fondo del capítulo por escribir resultará que para los americanos, el Diccionario no debe ser autoridad, que debemos ser refractarios de toda tiranía incluso la del léxico, que no nos conviene ajustar tratados sobre la propiedad literaria con España ni con nación alguna de Europa, y que, independientes en política debemos serlo también en literatura (Palma 1949: 304, I).

Tomando en consideración esta situación adversa entre el escritor y los miembros de la Academia, además de las opiniones vertidas sobre estos en su epistolario, es posible afirmar que el intelectual tradicionalista, a quien se le endilgaba una marcada tendencia pasadista, sostiene en realidad un afiebrado discurso en defensa de la inscripción cultural de Hispanoamérica a la par con la de España, en ejercicio de coherente americanismo.

Es así como el escritor de juventud azarosa y muy activa en política, se convierte en el intelectual de trascendencia, pero con una visión casi apocalíptica con respecto a su propia generación y las venideras, esto en virtud del mismo determinismo con el que juzgó al indio, en el tenor de la guerra. Un decepcionado Palma escribe a Nicolás de Piérola lo siguiente:

La continuación de la guerra, por nuestra parte, la tengo por otro imposible. ¿Por qué? Porque en nuestro país desventurado no hay virilidad ni patriotismo, porque la anarquía nos gangrena y porque la corrupción está infiltrada no solo en los de nuestra generación, sino en las venas de la generación llamada a reemplazar a la nuestra (Palma 1979: 51).

De lo dicho a Piérola podemos llegar a establecer que el pesimismo de Palma con respecto a las clases bajas, y en general a las generaciones jóvenes que no ostentan el poder, se vincula mediante la figura del desclasado con la visión optimista de Prada que por contraste es una visión pesimista de las clases altas y favorable a las clases dominadas. En ese sentido, la condición de desclasado opera como elemento que permite trazar una

meta común a dos esfuerzos diferentes, siendo esta meta la de la inclusión de la nación peruana en la modernidad intelectual y científica. Es por ello que dentro del amplio espectro de divergencias no se anula la posibilidad, real y confirmada, de una labor intelectual orientada al mismo fin ya indicado.

De lo antes mencionado, se podría colegir que el determinismo y el pesimismo de Ricardo Palma al final de la guerra, no se condice con la aceptación de una responsabilidad tan grande como la de la reconstrucción material y la dirección de la Biblioteca Nacional. Para entender aquella decisión trascendental resulta necesario indagar en las convicciones e ideas que el tradicionalista tenía respecto al poder y las responsabilidades que este conlleva. Palma estaba convencido de la necesidad de negociar y de vincularse con aquellos que ostentan el poder. Si el Palma político había sido en sus inicios un beligerante, ya en su madurez terminaría cediendo al papel conciliador del literato, del hombre de letras que respetaba y buscaba consolidar el orden social, de este modo puede entenderse la aceptación de un cargo público en un momento histórico en el que, a su modo de ver, la unidad y cooperación eran el único camino a la restauración del orden perdido. En concordancia con ello, se puede entender el grado de personalismo con que gestionó el proceso de restauración y la gestión misma de la casa del saber de Lima. Proceso en el cual, como se vería después, se incurre en prácticas poco convencionales que mucho distan del profesionalismo que requiere una comisión de alta especialización. Esta falencia, aunada a la peculiar relación que Palma guardaba con la que llamaba su hija predilecta, puede evidenciarse y juzgarse en la reconocida selopatía, la abundancia de anotaciones marginales y el desconocimiento de los sistemas de catalogación, que denunciaría Manuel González Prada en la *Nota informativa acerca de la Biblioteca Nacional*, dando así inicio al suceso de 1912, que como se hizo patente se constituye de diferencias mucho más profundas que las suscitadas por el estado en que Palma cede la biblioteca.

Otra de las supuestas contradicciones que la lid de 1912 expone es la del anarquista convertido en burócrata, la del llamado Catón de alquiler, la del ideólogo anarquista que iba, aparentemente, en contra de aquella independencia que tanto prodigaba en sus escritos y desde la cual fue tan crítico con las clases dominantes. Para remarcar lo anterior basta con recordar la ponzoñosa caricatura aparecida en la revista *Variedades*, que era dirigida por Clemente Palma, y que mostraba a un perro callejero ante un ejemplar de *Páginas libres* encadenado a la puerta de la Biblioteca Nacional. En este punto, consideramos que esa aparente contrariedad en el accionar de Prada, al asumir la dirección de la Biblioteca Nacional, se puede explicar articulando dos motivos gravitantes. El primero es el de dotar a la biblioteca de una gestión que se alinee con los preceptos profesionales necesarios para su correcto funcionamiento, y en ese sentido implantar un cambio en la manera de afrontar la gestión pública, lo que permitiría consolidar el papel del intelectual en el proceso nacional de ingreso a la modernidad desde las altas esferas de la gestión cultural. Como segundo motivo subyacente, podemos identificar la simpatía que vincula a Prada con Leguía, quien para ese entonces era el presidente de turno, tanto por el tránsito que llevaría a este último al alejamiento del partido civilista, agrupación política de la cual González Prada era un férreo detractor, como por las medidas de contención frente a una actividad periodística, en la que Prada veía una industria malsana subyugada a los intereses de la clase pudiente. Asimismo, los vínculos amicales entre los Leguía y los González Prada influyeron en los ofrecimientos continuos que llevaron a Prada a aceptar la sucesión que es el centro de la polémica.

Los motivos anteriormente enunciados se articulan, según consideramos, nuevamente en torno a la condición de desclausado que marca a González Prada, ya que por un lado la aceptación del cargo de director de la Biblioteca Nacional le significó una marcado distanciamiento con respecto de la clase intelec-

tual que hacía espíritu de cuerpo en torno a la figura de Palma. Esta filiación masiva a la figura del tradicionalista, según entendía Prada, implicaba el grado de influencia que las ideas, supuestamente colonialistas, de este tenían en la clase intelectual inoperante, y que la vinculaban políticamente con una postura de neocivilismo antilegüista. En el escenario expuesto, resulta completamente coherente que el posicionamiento como director de la Biblioteca Nacional diera a Manuel González Prada una posibilidad de acción en las altas esferas de la cultura y de la política, en las cuales buscaba operar un giro copernicano. Resulta central entender en qué medida Prada lee en las falencias de Palma como director de la Biblioteca Nacional la constatación de las incongruencias y errores de toda la sociedad, en tanto heredera de los males de un sector intelectual estéril y colegido con una clase dirigente de idiocia comprobada.

Por todo lo expuesto a lo largo de este trabajo, consideramos consistente la tesis que sostiene la naturaleza de pugna ideológica y generacional como trasfondo del desencuentro entre Manuel González Prada y Ricardo Palma, pugna que se trasladará, por la vía política, a la Biblioteca Nacional del Perú, en un largo proceso en el que se despliegan sus roles como intelectuales y sus modos de entender a cada uno de los actores, expectativas y problemáticas en una época de tan necesaria renovación.

BIBLIOGRAFÍA

ALBIZUREZ GIL, Mónica

2008 «Reconsideraciones sobre el asalto de Manuel González Prada a la Biblioteca Nacional de Lima». En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXIV, N° 68, 2° semestre, pp. 97-119.

CORNEJO POLAR, Antonio

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

GONZALES ALVARADO, Osmar

2011 «Ricardo Palma y Manuel González Prada: Conflicto entre dos tipos de intelectuales». En *Ideas, intelectuales y debates en el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, pp. 79-98.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

1972 *Páginas libres*. Lima: Editorial Universo.

1946 *Obras completas*. Lima: Editorial PTCM.

GOODRIDGE LA ROSA, Jorge

2005 «Manuel González Prada: Tradición y Ruptura». En *Ínsula Barataria*. pp. 23-39.

LAZO, Raimundo

s/f *Vigil, Palma, González Prada: Evocaciones históricas de la Biblioteca Nacional de Lima*. La Habana: Universidad de La Habana.

MARIÁTEGUI, José Carlos

2001 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.

MOREANO, Cecilia

2006 «El pesado casco de Minerva: influencia de Palma y González Prada en la obra de Clorinda Matto de Turner». En TAUZIN, I. (ed.). *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: Embajada de Francia en el Perú, pp. 252-260.

PALMA, Ricardo

1979 *Cartas a Piérola*. Lima: Editorial Milla Batres.

1964 *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar.

1949 *Epistolario*. Tomo I. Lima: Cultura Antártica.

PODESTÁ, Bruno

1972 «Ricardo Palma y Manuel González Prada: historia de una enemistad». En *Revista Iberoamericana*. N° 78. Enero-marzo, pp. 127- 132.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

[1974] 2010 «Un incidente que definió el pensamiento peruano: Ricardo Palma vs González Prada». En WARD, T. (ed.). *El porvenir nos debe una victoria: la insólita modernidad de Manuel González Prada*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 81-94.

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle

2004 «Escrituras y poderes. Manuel González Prada y el poder político (1912-1918)». En *Escritura y Pensamiento*, N° 15, pp. 37-63.

VARILLAS MONTENEGRO, Alberto

1992 *La literatura peruana del siglo XIX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

DATOS DE LOS AUTORES

JUAN CARLOS ALMEYDA MUNAYCO

Estudiante de Literatura en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Ha participado como ponente en el Tercer Coloquio Internacional «Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada» (2015), y en el Coloquio sobre Danza, Folklore y Literatura «Al ritmo de Victoria Santa Cruz» (2016). Ha publicado el artículo «La alienación perpetua o la fantasía de la identidad en “Me gritaron negra” de Victoria Santa Cruz» (2016) en el último número de la revista virtual *Intervenciones y Trazos*.

JIM ANCHANTE ARIAS

Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, magíster en Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú y, gracias a la obtención de la beca franco-peruana «Raúl Porras Barrenechea», está estudiando el doctorado en Estudios Iberoamericanos en la Universidad Bordeaux-Montaigne (Francia), en cotutela con la UNMSM. Ha publicado artículos de investigación en diversas revistas especializadas, así como los libros de crítica *Poesía, ser y quimera: estudio de La mano desasida de Martín Adán* (2012) y *Las figuras del cazador: símbolos, alegorías y metáforas en Simbólicas de José María Eguren* (2013). Ha enseñado en la Pontificia Universidad Católica del Perú y actualmente es docente en la Universidad Nacional Agraria La Molina y la Universidad San Ignacio de Loyola.

ALBERTO BENAVIDES GANOZA

Poeta y agricultor. Es licenciado en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde fue docente por 25 años. Ha realizado estudios de postgrado en Filosofía y Filología clásicas en las universidades de Salamanca (España) y St. Andrews (Gran Bretaña). Desde hace muchos años ha venido haciendo una gestión cultural encomiable, y hace trece años fundó la Biblioteca Abraham Valdelomar de Huacachina, donde ofrece conferencias y charlas a jóvenes. El Fondo de Cultura Económica publicó su libro *Vida y prodigios de Fray Ramón Rojas, el padre de Guatemala* (2010). Sus artículos de pensamiento han aparecido en los diarios: *Correo*, *La Voz de Ica* y otros medios de circulación nacional. Entre sus publicaciones más importantes están *Después de la guerra* (1999), *El campo es santo* (2004) y *Alto espionaje* (2013).

DAVID CRUZ LÓPEZ

Estudiante del tercer año de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha participado en calidad de ponente en el V Encuentro de Jóvenes Investigadores en Literatura Peruana, realizado en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.

JUAN CARLOS GONZALES TORRES

Estudiante del tercer año de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha participado en calidad de ponente en el V Encuentro de Jóvenes Investigadores en Literatura Peruana, realizado en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.

VALENTINO GIANUZZI

Es profesor de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Mánchester. Estudió Literatura Hispánica en la Pontificia Universidad Católica del Perú y se recibió de doctor en la University College London por su investigación sobre la obra periodística de César Vallejo. Es coautor de dos libros sobre la

obra del poeta peruano: *César Vallejo: textos rescatados* (2009) y *César Vallejo en Madrid en 1931* (2012). También es coeditor de *César Vallejo: iconografía completa* (2012) y ha cotraducido al inglés *César Vallejo: The Complete Poems* (2012). Ha editado además la *Narrativa completa* de José Diez Canseco (2004) y la *Obra reunida* de Juan Parra del Riego (2016). Su traducción de *El Gran Gatsby* de F. Scott Fitzgerald se publicó en 2013.

JULIO ISLA JIMÉNEZ

Es magíster en Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la que se graduó con una tesis sobre las *Baladas peruanas* de Manuel González Prada. Ha colaborado en el *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*, publicado en España, y ha prologado ediciones del poema dramático *Manfredo* de Lord Byron y de *Antonio y Cleopatra* de William Shakespeare. Ha publicado la obra teatral *El sueño de Noé* (2015), artículos, relatos y piezas teatrales en diversas revistas. Es director de la revista literaria *Lucerna*. Ha participado en congresos literarios internacionales en Francia y México.

LUIS EDUARDO LINO SALVADOR

Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Asimismo, es magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por dicha casa de estudios. Es docente de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya y de la Universidad San Ignacio de Loyola. Ha publicado el libro *El ritmo y la modernización de la lírica peruana. Los casos de González Prada, Eguren y Valdelomar* (2013).

MANUEL PANTIGOSO PECERO

Poeta, crítico literario y de arte, maestro universitario; con estudios de Literatura, Pedagogía y Arte en Perú, Brasil, España e Italia. Doctor en Literatura y Filología y doctor en Educación; profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Mar-

cos y profesor honorario de las universidades San Luis Gonzaga, de Ica; Nacional del Altiplano, de Puno; y San Cristóbal de Huamanga, de Ayacucho. Es miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua, correspondiente de la Real Academia Española, y miembro correspondiente de la Academia de Letras de São Luiz de Maranhão (Brasil). Actualmente es director de Extensión Cultural y Proyección Social de la Universidad Ricardo Palma y presidente del Instituto Ricardo Palma. Ha obtenido los premios nacionales Javier Prado (1970) y de Teatro Escolar (1980 y 1983), las palmas magisteriales del Perú en el grado de Maestro (2000), el Premio Internacional Publicación Thesaurus de Poesía (Brasilia, 2008), así como la Médaille de l'Assemblée Nationale Française (París, 2009).

IVÁN RODRÍGUEZ CHÁVEZ

Doctor en Educación. Abogado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Entre sus numerosas distinciones destacan las Palmas Magisteriales con el Grado de Maestro otorgadas por el Ministerio de Educación (2003) y el doctorado *honoris causa* por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Entre sus publicaciones sobre literatura destacan: *La ortografía poética de César Vallejo* (1974), *Literatura peruana: teoría, historia, pedagogía* (1991), *Literatura y derecho* (2002), *Otra ventana sobre Ricardo Palma* (2003), *César Vallejo al pie del orbe* (2006) y *Vallejo para abogados* (2014). Y sobre educación: *Manuel González Prada en el debate de la educación nacional* (1977), *Entre la incomprensión y el deber* (1993) y *Por la generación del relevo* (1999). Y sobre derecho: *El derecho en El mundo es ancho y ajeno* (1982) e *Introducción al derecho* (2002, 2006). Actualmente es rector de la Universidad Ricardo Palma.

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN

Doctor en Literatura. Se desempeña actualmente como profesor principal en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es presidente de la Academia Peruana de la Lengua y Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa. Su

obra poética comprende *Terra incógnita* (1975); *Sílabas de palabra humana* (1978); *Las acumulaciones del deseo* (1980); *La eternidad que nunca acaba* (1985); *Río de primavera, cascada de otoño* (1988); *Terra incógnita* [Poemas 1965-1988] (1989); *Junto a la puerta de fuego* (1992); *Fuego de tu fuego* (1994); *En el laberinto* (1996); *Terra incógnita* [Poemas 1965-2000] (2001); *Feu de ton feu/Fuego de tu fuego* (2006); *Cuatro poemas secretos* (2012). Acaba de publicarse una nueva edición de su obra poética *Terra incógnita* [1965-2015] (2016). Sus estudios literarios se encuentran compilados en dos volúmenes con el título *Escrito en el agua* (2004). Entre su producción ensayística se encuentran: *Cinco asedios al cuento peruano* (2008); *Breve historia de la traducción en el Perú* (2013); *César Vallejo y su creación literaria* (2016); *El universo poético de José María Eguren* (2016) y *De los ideales de la traducción a la traducción ideal* (2016).

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA

Presidente del Jurado Nacional de Elecciones del Perú. Es egresado de la maestría con mención en Política Jurisdiccional de la Pontificia Universidad Católica del Perú y del programa de doctorado en Derecho de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha concluido, también, sus estudios de maestría en Lengua y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado diversos artículos sobre derecho, justicia y ética. Actualmente es docente de la Universidad Ricardo Palma.

ISABELLE TAUZIN-CASTELLANOS

Egresada de la Escuela Normal Superior de París, se doctoró en 1990 con una tesis sobre la narrativa femenina en el Perú Republicano. Obtuvo la Habilitación para dirigir investigaciones (HDR) con una monografía sobre Ricardo Palma (1999). Autora de numerosos artículos sobre Manuel González Prada. Es profesora principal de la Université Bordeaux Montaigne, miembro correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua (2009), del Instituto Ricardo Palma (2001) y del Instituto Riva-Agüero. Sus últimas investigaciones tratan de los relatos de viajes y la

historia de los viajeros, migrantes y exiliados entre Perú y Francia. Entre sus principales publicaciones sobre González Prada tenemos: *Textos inéditos de Manuel González Prada* (2001); *Manuel González Prada, Baladas* (2004); *Manuel González Prada, escritor de dos mundos* (2006); y *Manuel González Prada, Ensayos* (2009).

THOMAS WARD

Es profesor titular de Español y de Literatura Latinoamericana en la Loyola University Maryland, Estados Unidos, donde es asimismo, director del Programa en Estudios Latinos y Latinoamericanos. Además, es miembro correspondiente del Instituto Ricardo Palma en la universidad que lleva su nombre en la cual es también profesor honorario. Entre sus libros destacan *La anarquía inmanentista de Manuel González Prada* (2001), *La teoría literaria: romanticismo, krausismo y modernismo ante la globalización industrial* (2004), *La resistencia cultural: la nación en el ensayo de las Américas* (2004) y *Buscando la nación peruana* (2007). En 2010 editó *El porvenir nos debe una victoria. La insólita modernidad de Manuel González Prada*.

MARÍA DEL PILAR ZUAZO MANTILLA

Maestría en Traducción por la Universidad de Sevilla; exdocente de la Unidad de Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega y de la Universidad Ricardo Palma de Lima. En la actualidad se desempeña como docente y miembro del Comité Consultivo de la carrera de Traducción e Interpretación Profesional de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Ha publicado las traducciones: del francés al español *La dama azul*, *La mujer amapola* y *La niña en los girasoles* de Noëlle Chatellet (2001), *El último día de la Inquisición* de Paul Morand (2006), *Mateo Falcone* de Prosper Mérimée (2009), *La Perricholi* (2008) y *La Francia que amamos* (2012) de Ventura García Calderón. Del alemán al español el prólogo de «La elegía *Pan y vino* de Hölderlin: Presente y mito» de Dieter Jähnig en *Pan y vino y otros poemas* de F. Hölderlin (2015).

Poesía, pensamiento
y acción en
MANUEL
GONZÁLEZ PRADA
Actas del Tercer Coloquio Internacional

Se terminó de imprimir el 14 de julio
de 2017, en Lima, Perú.
El cuidado de edición estuvo a cargo de
Gladys Flores Heredia.

ISBN 978-612-4159-45-9



