MANUEL GONZALEZ PRADA ENTRE LO NUEVO Y LO VIEJO

P O R

AMERICO FERRARI
Universidad de Ginebra

En una encuesta llevada a cabo por la revista *Hueso húmero*, de Lima, en 1979, sólo 11 de los 64 escritores y críticos que respondieron incluyen a Manuel González Prada (1844-1918) entre los diez mayores poetas del Perú, lo que pudiera parecer extraño o injusto, sea cual fuere el relativo envejecimiento de la poesía del «gran maestro», como lo llama César Vallejo en su dedicatoria de «Los dados eternos», sobre todo si se considera que los que dan su opinión son gente entendida en historia de la literatura peruana; hay que decir que la revista pedía a los participantes una apreciación que expresara exclusivamente sus preferencias personales y no una escala «objetiva» del valor de los poetas. De todos modos, la encuesta demuestra que hoy la poesía de Prada gusta poco o se lee poco¹. Estudiando las respuestas, sin embargo, se puede observar que el nombre de González Prada es, con el de Carlos Augusto Salaverry, el único que figura entre los poetas de su generación. Y esto es ilustrativo. Nos parece, en efecto, que aparte del oscurecimiento de la obra poética por el renombre que conquistó el autor de *Horas de lucha* y *Páginas libres* como prosista de combate y agitador ideológico, hay, en relación con el problema que plantea hoy su poesía, un factor de época y de generaciones. La poesía de la época era bien escuálida. «Si no se atendiera a las medianías —dice José de la Riva Agüero en un ensayo escrito a principios de nuestro siglo—, muy escasos serían los nombres de la literatura peruana»². Esto era, sin

¹ Para leerla, el lector potencial tendría que poder procurarse los libros. Que sepamos, las principales obras poéticas de Prada no han sido reeditadas, por lo menos desde 1947 (*Minúsculas*, Lima: Ed. PTCM) y 1948 (*Exóticas*, misma editorial). En cuanto a *Baladas peruanas*, fue objeto de una reedición, hoy agotada, en 1966 (Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria).

² José de la Riva Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, en *Obras completas* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú), t. I, p. 155. Este

duda, exacto cuando fue escrito, y lo es aún hoy si juzgamos la literatura escrita en el Perú desde el siglo xvi hasta nuestros días; pero si lo referimos a la época (la segunda mitad del siglo xix), se podría extender el juicio de Riva Agüero a toda la literatura hispánica de aquel período, incluyendo la española, que ha sido comparada con «una inmensa guía de teléfonos interceptados, cuyos abonados se llamasen todos Fernández, por ejemplo»³.

González Prada no era ciertamente una medianía, pero empezó a escribir entre medianías. «¿Existe en el Perú literatura?», se pregunta el propio Prada en «Yambo», una sátira literaria escrita, según Luis Alberto Sánchez, entre 1885 y 1890⁴; en Lima escribían versos por aquel entonces José Arnaldo Márquez, Luis Benjamín Cisneros, Juan de Arona, Carlos Augusto Salaverry, Acisclo Villarán y Teobaldo Elías Corpancho, entre otros, muy maltratados los cuatro últimos por Prada en la mencionada sátira. Y si consideramos que sus coetáneos, a escala americana, eran Juan de Dios Peza, Almafuerte, Miguel Antonio Caro, y en España, Núñez de Arce, Vicente Querol, Federico Balart, sin contar al ya anciano Campoamor, imaginaremos mejor qué marcha por el desierto fue la empresa poética del joven González Prada, que empezó a escribir versos hacia 1866, cuando la mayoría de los modernistas y noventaiochistas estaban recién nacidos o todavía por nacer. José Carlos Mariátegui y otros críticos han martillado la idea de que cultural y literariamente el período llamado colonial es un vacío; pero el vacío poético está más bien en los siglos xviii y xix; extinguidas las pocas voces que reflejan el movimiento romántico en el mundo hispánico, entre la figura aislada de Bécquer y el advenimiento de la revolución modernista en el último cuarto del siglo, el poeta González Prada se encuentra, como dicen los franceses, *dans le creux de la vague*. Aislado y por su cuenta, se dedica, como Darío, a trabajar el verso

factor generacional podría explicar también las inhibiciones que pesan sobre la obra de otros poetas hispanoamericanos, contemporáneos de González Prada, que destacan en la grisalla de la época, como el colombiano Rafael Pombo (1833-1912) y el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892).

³ J. A. Valente, *Las palabras de la tribu* (Madrid: Siglo XXI, 1971), p. 7.

⁴ *Cantos del otro siglo* (Lima: Universidad N. M. de San Marcos, 1976), p. 123. El libro es una transcripción de poemas sacados de dos cuadernos de manuscritos que Prada dejó inéditos. Pese a lo imperfecto y mal cuidado de la edición, estas piezas constituyen un buen documento para seguir la evolución del poeta. Aparte de los nombres citados, la sátira alude, sólo con las iniciales Ch., a otro poeta (¿Chocano?): «lo peor de Lima», sentencia secamente don Manuel. Pero si se trata de Chocano, la sátira no habrá sido escrita antes de 1895, cuando Prada frisaba en los cincuenta años, lo que permite evaluar mejor la distancia cronológica que lo separaba de los modernistas. Chocano nació en 1875.

castellano para sacarlo de los fatigados carriles por los que se arrastraba, moldearlo en nuevas formas y henchirlo de una nueva sensibilidad. Con éxito desigual.

Con éxito desigual, porque aunque a veces sucede que sensibilidad y forma están desde la raíz íntimamente fundidas, constituyendo una unidad, un auténtico fragmento de poesía, otras veces la empresa fracasa al quedarse en un mero ejercicio estrófico o rítmico, o en un pastiche. Se ha dicho que González Prada es un precursor del modernismo⁵, justamente a causa de esta obsesión del hallazgo de nuevas formas, o de la adaptación al verso castellano de metros, ritmos y estrofas antiguos o extranjeros. Pero hay que hacer sobre este punto dos observaciones: La primera: Prada empezó a escribir versos a los veintidós años, pero no publicó libros de poemas sino muy tardíamente. *Minúsculas*, su primer poemario, apareció en 1901, cuando el poeta tenía cincuenta y seis años, y *Exóticas*, que reúne precisamente los poemas que más se acercan a ciertas búsquedas formales del modernismo, fue editado en 1911, cuando el modernismo entraba en su etapa de disolución. (Hay que subrayar en este sentido que la publicación de *Exóticas* coincide con la de *Simbólicas*, de José María Eguren, el mismo año de 1911, libro que abre, éste sí, horizontes realmente nuevos en nuestra poesía.) El resto de la obra poética es póstuma. Claro que una cosa es el año de la publicación y otra los años de la escritura: muchos de los poemas de *Exóticas* (el título en sí es modernista) deben de haber sido escritos en el período que el poeta pasó en Europa, el último decenio del siglo. En *Minúsculas*, por lo demás, encontramos ya algunos poemas que coinciden con las innovaciones métricas de Darío y otros modernistas: ritmos sin rima, experimentos con el encafélabo y un «Ritmo soñado» que es, en el primer verso de cada dístico, el mismo esquema de los hexámetros darianos de «Salutación del optimista». Pero lo que domina en *Minúsculas* no son tanto las experimentaciones métricas como los ejercicios de adaptación de antiguas estrofas francesas o italianas (rondeles, trioletes, estornelos) al castellano. En *Exóticas*, en cambio, se trata, sobre todo, de renovar metros y ritmos.

⁵ Véase Luis Alberto Sánchez, *Mito y realidad de González Prada* (Lima: P. Villanueva Editor, 1976), pp. 31 y 48. Idea ya expresada por Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934), por Carlos García Prada en su *Antología poética de González Prada* (México: Ed. Cultura, 1938), p. xxxi, y por Jorge Mañach, quien dice más prudentemente que Prada «se asoma al Modernismo» («La obra: ideas y estética», en González Prada, *Revista Hispánica Moderna*, t. IV, núm. 1, New York, 1938, p. 26). De manera más general y, creemos, más certera, el mismo F. de Onís hace de Prada un precursor «de la época actual en América» (*ibíd.*, p. 6).

Así que si González Prada se acerca al modernismo por sus innovaciones formales, este acercamiento se produce visiblemente en la época en que los modernistas trabajaban en lo mismo. Suponemos que Luis Alberto Sánchez incurre en un *lapsus calami* cuando estampa esta frase: González Prada «se anticipa a los modernistas, incluyendo al propio Rubén Darío, que sólo contaba dos años de edad cuando ya Prada forjaba el perfecto soneto 'Al amor'»⁶. El «perfecto soneto», escrito a fines de los años sesenta, según el propio Sánchez, e incluido en *Minúsculas*, no tiene nada que ver con la escritura de Darío ni de ningún modernista: entronca directamente con la estructura dicotómica y antinómica del soneto conceptista quevediano (confróntese, por ejemplo, el soneto de Quevedo «Definiendo al amor»: «Es hielo abrasador, es fuego helado, / es herida que duele y no se siente», etc.).

Y aquí encaja la segunda observación: las innovaciones aportadas por *Minúsculas* y *Exóticas* a menudo conciernen más a la forma o molde (estrofa o metro) en el que se «vaciará» la materia del poema (y esta disociación de forma y materia es, creemos, lo que traba y frustra muchas veces la poesía de Prada), que a la escritura poética propiamente dicha; ésta sigue siendo tributaria, en los mejores casos, de los cánones estilísticos de los clásicos españoles; en los peores, de la dudosa retórica decimonónica; hay como un hiato entre el molde estrófico o rítmico, que podría resultar original en español, y el tejido estilístico que rellena tal molde, y donde se entrelazan clichés lingüísticos y representaciones convencionales de lo poético, naturalmente familiares a quienes escribían en aquellos años en Hispanoamérica. Y esto tanto en los temas como en la escritura. Los temas (la naturaleza, la amada, la primavera, la felicidad, la humanidad, la belleza —helénica en general—, los dioses griegos revisados y corregidos por el maestro Renan) parecen ser simples pretextos para ensayar la aclimatación de estrofas exóticas⁷. En cuanto a la escritura propiamente dicha, es compleja, y requeriría, para los dos libros, un análisis largo y detenido, que revelaría registros diversos y abundantes influencias, desde la ya mentada de los clásicos españoles, pasando por la de los románticos alemanes y de Bécquer, hasta la de los parnasianos franceses, fundamental, creemos, en

⁶ Luis Alberto Sánchez, *Mito y realidad en González Prada*, o. c., p. 31.

⁷ Es ilustrativo a este respecto confrontar los títulos y el índice de *Minúsculas*; los títulos, en su mayoría, no se refieren al tema, salvo excepciones, como, por ejemplo, «Al amor», sino que designan la forma del poema: Triolet, Rondel, Rispetto, Pántum, Estornelos, etc., de modo que el índice resulta ser una especie de clasificación global y abstracta que supedita la singularidad del poema al tipo genético de composición: Balatas, pp. 14, 24, 32, etc.; Espenserinas, pp. 16, 42, etc.; Estornelos, pp. 47, 54, etc. Quien quiera leer una «Balata» determinada tendrá que hojear el libro hasta encontrarla.

el primer libro. Pero basta una simple lectura para identificar en el léxico, en la construcción del verso y en el fraseo, abundantes tópicos estilísticos mandados archivar en tiempos de Garcilaso, como dice el propio autor zahiriendo unos versos de Juan Valera. «¡Oh Primavera! ¡Oh juventud! ¡Oh engaños! / ¡Oh bien fugaz! ¡Oh perdurables daños!», son versos de *Exóticas*, y los acompañan «los fragantes pétalos del lirio», «la ebúrnea rama de la lira», «la encina patriarcal de Homero», «el rayo de ardiente pasional mirada», «ojos de azulado cielo», «tez de virginal frescura», «silencio de la noche constelada», etc. Este raudal de adjetivos parasitarios e imágenes convencionales de castiza prosapia alterna con otro, procedente de la retórica filosófico-liberal-racionalista, que hacía estragos desde el advenimiento de Quintana y que se traduce, siempre en *Exóticas*, en versos como «La augusta libertad de la conciencia», «La Ciencia triunfa, la Razón domina / y el Reino estéril de la Fe sucumbe», «El infalible método del sabio», etc. En *Minúsculas*, el primer raudal es el más impetuoso, ya desde el primer poema: «Con el primer aliento de la autora / Abre la nube su cendal de nieves»; «la Tierra se engalana como novia [cuando] (v)uelve la dulce Primavera», «Amor fermentido», «blandos arrullos de mansa paloma», «rubia frente virginal», «ojos de lirio», «labios de rosa», «blanca Azucena», etc.

Que cierto número de estos clichés léxicos se hayan deslizado también en Gutiérrez Nájera, Darío, Herrera y otros modernistas, es seguro; pero también es seguro que hay en los grandes modernistas un tratamiento bien diferente del lenguaje poético, sobre todo por el partido que sacan de la imagen por metonimia, que tiende a proyectarse en símbolo, y por el uso del epíteto no redundante, que, incluso cuando es meramente ornamental, tiende a la imagen. Y es, entre otras cosas, la audacia de la imagen y el adjetivo desorbitados de su utilización codificada en el lenguaje «de época» lo que falta a menudo en el poeta peruano y lo que lo separa de los maestros del modernismo, por una parte; por otra, su impermeabilidad —aunque no siempre— al impresionismo poético, su aversión a todo lo que pudiera parecer oscuro o nebuloso y, concomitantemente, el culto orquestado de la Razón, de la Humanidad y otras abstracciones terminadas en -ad, la insistente apología de una Grecia antigua hecha a medida por sus maestros del racionalismo francés⁸. Por más estimulantes que pudieran

⁸ No creemos que sea ésta precisamente la Grecia de Darío; en el poeta nicaragüense, las alusiones a la mitología griega están generalmente destinadas a introducir en el poema la expresión de fuerzas elementales y oscuras, genésicas las más de las veces; o bien Grecia se presenta explícitamente como un decorado o un motivo lúdico, franca e irónicamente asumido: «Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia». Ni estas fuerzas ni esta ironía existen en Prada.

ser Voltaire y Renan para un joven del siglo XIX educado en una rancia familia católica peruana, una cosa es cierta: Renan y Voltaire son malos conductores de la poesía. No queremos decir que estos poemas no sean «bellos»: suenan agradablemente al oído; ni que no sean «buenos»: están bien escritos, las leyes del ritmo, de la armonía y de la melodía son escrupulosamente respetadas. Lo que se descubre en estos versos es su naturaleza fundamentalmente enunciativa y declarativa. Se dirá que todo lo que se escribe o se habla es por naturaleza enunciativo, pero lo que sucede con muchos poemas de Prada es que los enunciados no están vertebrados en un movimiento interno que los transforme ante nuestros ojos, que proyecte la intuición en imágenes dinámicas y asuma y resuma las tensiones y pulsiones contradictorias subyacentes a toda enunciación propiamente poética. En ese movimiento, la intuición surge con *su* forma, que es, a veces, nada más que la leve insistencia de un ritmo, de un fraseo, como una nebulosa que el poeta estuviera llamado a transformar ante el lector en constelaciones distintas de palabras; en ese movimiento se va plasmando y desarrollando, de manera a veces sorpresiva para el poeta mismo, la forma de la intuición, que supedita a su propia necesidad el esquema métrico-rítmico externo, en vez de subordinarse a él: este esquema rítmico genérico no es más que una división cuantitativa uniforme del tiempo. Se diría que en Prada falta precisamente esa ductilidad esencial de la poesía, clásica o moderna. Ello se refleja, ante todo, en la obsesión que suele demostrar el poeta peruano por el ritmo cuantitativo riguroso, que distribuye espacios de tiempo en «pies» o unidades rítmicas estrictamente determinados por combinaciones recurrentes de tónicas y átonas que sólo imperfectamente equivalen a las largas y breves de las lenguas clásicas. Y ello en desmedro de lo que Bachelard llama los «ritmos cualitativos» y que resultan sobre todo del ordenamiento sutil de las sonoridades, de los «colores» incluso de las vocales, de sus ecos y correspondencias en el movimiento vivo del poema: el tiempo se alarga o se contrae, se comprime o se prolonga en el movimiento complejo que lo gobierna, respetando inclusive el esquema métrico de sílabas medidas. Entonces, hasta el sonido puede cobrar valor de imagen. Así lo vieron los principales simbolistas, pero González Prada parece haber ido por el camino opuesto. Compárense, sólo a título de ejemplo concreto para ilustrar lo que decimos, dos versos de Prada sobre el tópico de la huida, y otros dos de Mallarmé que expresan el mismo tema:

Huir quisiera por la blanca espuma
Y a Sol lejano calentar mi frente.

Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!

Es evidente que González Prada era una personalidad compleja. Entre los personajes que se debatían en esta personalidad había —es el más conocido— un hombre de ideas firmes, doctrinario, didáctico y racionalista; pero había también (es imposible no reconocerlo) un poeta atento al «misterioso ritmo de los seres y las cosas». Sucede que las ideas y las convicciones ideológicas, o la simple práctica de un ejercicio temático, llegan a invadir el dominio de la intuición poética, comprimen e inhiben su libre expresión, ya enderezándola a la declaración de principios filosóficos o doctrinarios, ya sometiéndola a un concepto estético que con frecuencia se reduce a la forma exterior del poema: ritmos o estrofas preconcebidos como experimentos formales. El poeta sueña con un tipo de poema que, «desdeñando los pueriles cascabeles de la rima», refleje «el misterioso ritmo de los seres y las cosas» en «la acorde pulsación de los acentos». Lo que es muy sugestivo. Pero unos versos de *Minúsculas* vienen a precisar lo que es concretamente para el poeta esta acorde pulsación:

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

Estos ritmos soñados, que Silva y Darío no ensayaron sino esporádicamente, serán objeto, en *Exóticas*, de un tratamiento sistemático. En la época en que se publicaron *Minúsculas* y *Exótica*, la renovación que se perfilaba en la poesía castellana indicaba más bien la tendencia contraria: liberar más y más el lenguaje poético del yugo de los acentos rígidos, carcán aún más rudo que el de la rima. Es lo que, en el Perú, se muestra claramente en la obra de José María Eguren, que, como ya lo hemos observado, publica también en 1911 su primer libro de poemas; y es la vía por la que enrumbarán decididamente los posmodernistas, que de la crisis por la que atravesaron las formas poéticas en la época de las vanguardias no rescataron sino los versos castellanos de acentuación más flexible, y sobre todo el clásico endecasílabo. «No cabe imaginar un verso castellano sin acentos disciplinados», dice González Prada. No hay duda. Pero no cabe tampoco confundir los acentos disciplinados con el yugo del acento rígido. El propio don Manuel debía de estar consciente de ello cuando escribió algunos «Polirritmos sin rima», como «La casa misteriosa», «Crepuscular», «Noche macabra», «Noche de invierno» y otros de corte análogo, que nos parecen estar entre los más logrados de *Exóticas* y que se caracterizan precisamente por la frecuente introducción de elementos rítmicos disonantes.

Hay, en suma, una doble paradoja en González Prada poeta, y creemos oportuno subrayarla: su mayor ambición parece ser la de innovar en te-

mas y formas y renovar la poesía castellana desde sus cimientos. Pero sus innovaciones se quedan, en general, en ejercicios y experimentos de versificación que, de manera menos sistemática, practicaban ya los modernistas en América, Salvador Rueda en España y Carducci en Italia. De modo que desde este punto de vista González Prada, más que como un precursor, puede verse casi como un epígono. Procedieran de donde procedieran, hoy es claro que estas experimentaciones formales no tuvieron futuro. Pero hay que decir también que algo análogo le sucedió a cierta poesía experimental de las vanguardias de los años veinte; es que la poesía no surge del experimento, sino de la experiencia. En cuanto a la temática y al tratamiento del lenguaje en el poema, dejando de lado los conatos de innovaciones en metros y estrofas, hemos dicho ya que arrastran mucho lastre de la fatigada escritura castellana del siglo XIX, contra la cual paradójicamente el poeta pretendía reaccionar. Lo que, en efecto, hace hoy enojosa la lectura de ciertos poemas de González Prada no es lo que éste pueda haber heredado de la gran tradición del Siglo de Oro, de Quevedo en particular, a quien admiraba hasta el punto de utilizarlo como materia prima de numerosos pastiches, sino lo que en ellos subsiste de una retórica fosilizada a base de epítetos redundantes y lugares comunes considerados convencionalmente «poéticos» o «elevados». Esta retórica es típica de las pos-trimerías del siglo XVIII y de todo el XIX, hasta el advenimiento de Gutiérrez Nájera, Silva, Martí y Darío: se conservaba y remozaba como las viejas, a base de afeites.

Esto es lo que principalmente ha caducado en González Prada⁹, por

⁹ Es justicia recalcar que hay en *Minúsculas* y *Exóticas* otra cosa que estos resabios de vieja retórica, entreverados con marchamos del Parnaso francés, del que recoge el tópico caduco del poema-gema y del poeta-orfebre. Hay, es indudable, también una poesía original y de una densidad rara en el Perú de la época, pero para ello remitimos al lector a las páginas siguientes de estos apuntes. Los dos libros de poemas que publicó en vida González Prada (no contamos *Presbiterianas*, colección de versos anticlericales publicada en 1909) son la condensación de muchos años de trabajo poético y de lucha con la expresión; eso se ve. La prueba la encontramos en el cuaderno ya citado, *Cantos del otro siglo*, que nos da, si podemos decir, en bruto, la actividad de versificador de Prada y todo el largo ejercicio con materiales que, decantados y pulidos, entrarán en la elaboración de *Minúsculas*, *Baladas* y *Grafitos*. La manera de *Exóticas* se ve menos. Entre varios centenares de poemas o esbozos de poemas no hay, en efecto, sino dos páginas que bajo el título, entre paréntesis, de «Ensayos métricos» ofrecen, hacia el fin del libro, un muestrario bastante reducido de ejercicios rítmicos y métricos. Es lo que nos hace pensar que la voluntad de renovación del metro castellano es en Prada relativamente tardía, aunque en el libro no encontramos, desgraciadamente, ninguna fecha. Abundan, en cambio, los sonetos, las letrillas y algunos «Trioletes». Es interesante observar la presencia de cincuenta pastiches de los sonetos burlescos de Quevedo, quien decididamente tuvo una gran influencia en González Prada. Sin embargo, la escritura de una buena parte de estos

una parte, y por la otra, el apego que ya hemos indicado al estrecho racionalismo decimonónico, tendencia que, cuando invade la poesía, hace de ésta un instrumento para la expresión en estilo elevado de pensamientos sentenciosos y máximas didácticas o filosóficas (véase, por ejemplo, el poema «Determinismo», en *Exóticas*). En muchos de estos poemas, incluso cuando se trata de sentimientos íntimos y lábiles, todo parece demasiado nítido y perentorio, rígidamente recortado en conceptos. Aunque parezca mentira, Prada admiraba a Campoamor, a cuyos versos reprochaba sólo la imperfección del ritmo: «Excelentes cosas dice / Con deficiencia de ritmo: / Hace pensar en Apolo / Cabalgando en un pollino». Con pollino y todo, que Campoamor le hiciera pensar nada menos que en Apolo induce al lector a preguntarse qué representación podía forjarse a veces don Manuel de la poesía y de su dios. Desde los albores del romanticismo alemán e inglés, pasando por Nerval y Baudelaire —para citar corrientes y poetas que al peruano le eran ciertamente familiares— hasta Rimbaud y Mallarmé, nacido apenas dos años antes que Prada, la poesía va en busca de otra cosa: explora lo oscuro, se propone como una fuente de conocimiento *sui generis*; asedia precisamente, entre la luz y la sombra, el misterioso ritmo de los seres y las cosas, y en vez de idear de modo abstracto esquemas métricos, para luego embutirlos con sonoros vocablos, busca revelar en la práctica misma del poema la secreta unidad de la forma y la intuición. Quizás, repetimos, si Prada hubiera nacido en una época menos ingrata para la creación poética en nuestro continente, hubiera sido más receptiva a «lo nuevo» que fuera del mundo hispánico transformaba ya la práctica y la teoría de lo poético.

Más receptivo, decimos, porque esta sensibilidad, aunque a menudo sofocada, existe y se declara en diversos poemas de la obra: ahí la palabra poética se busca, se interroga y tiembla, revelando el hueco en el que habita, entre el deseo y la muerte, entre la alegría vital y un sentido angustiado de la existencia, que enlaza a Prada con Darío, o en una nebulosa visión de lejanías, que a veces lo emparenta con Eguren. Todo ello procede de la más auténtica sensibilidad romántica, o incluso de más lejos, de los clásicos españoles¹⁰, que le eran tan familiares, como en el bello

poemas corresponde más bien a los cánones del llamado romanticismo español del siglo XIX. He aquí una estrofa de «Canto del amor», poema que L. A. Sánchez fecha hacia 1875-78: «Lirio entre cardos, rosa de frescura, / ¿Hay hermosura igual a tu hermosura? / Tú naciste más bella / Que diamantina estrella / Engarzada en la aurora del estío; / Tú naciste más bella / Que misteriosa Luna / Pintada en el cristal de la laguna / Y la corriente diáfana del río». *Cantos del otro siglo* es, efectivamente, un título adecuado para estos cuadernos.

¹⁰ O de los preclásicos incluso: algunas de las formas recurrentes de *Minúsculas* vienen de la Edad Media. En el Triolet «Amante que se aleja de los ojos / Se alejará

Triolet de *Minúsculas*: «Desde el instante del nacer, soñamos; / Y sólo despertamos, si morimos».

Lo que caracteriza los poemas a que ahora nos referimos es que son otra cosa y más que motivos de ejercicios estéticos, o ensayos de ideología versificada. El verso parece fluir en estas composiciones más libremente y con mayor eficacia. Reléase, por ejemplo, en *Minúsculas*, «Visita nocturna» o el rondel «No sé la dicha que persigo». Pero es sobre todo en *Exóticas* donde esta vena aparece, si no con demasiada frecuencia, sí con gran fuerza expresiva; es, creemos, el caso de «Acorde», de «En país extraño» (que se sitúa, desde el epígrafe, bajo el signo de Baudelaire), pero sobre todo del raro poema «Los cuervos», ya muy cerca de la poesía de Eguren. Es uno de los pocos poemas simbolistas de González Prada:

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

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

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

Por azuladas cumbres,
Al desmayo del Sol,
Desaparecen, huyen...
Se van sin corazón.

La eficacia de este poema no está sólo en la fuerza intrínseca de la visión-símbolo: se ejerce también por la sordina del verso y la condensación del lenguaje en trece heptasílabos de una sobriedad y una severidad de corte inéditos en la época y en el medio. En «Los cuervos», el poeta revela que, cuando abandona su práctica de la poesía como ejercicio estético y retórico, lejos de ser un «precursor» del modernismo, va más allá de él, tanto como, o quizás incluso más, que el último Herrera y el último Lugones. En la misma tónica, aunque menos elusivos y sugerentes, pode-

también del corazón» hay probablemente una reminiscencia de la canción de Jorge Manrique «Quien no estuviere en presencia / no tenga fe en confianza». La canción española medieval, igual que el triolet francés, repite al final los versos del principio. En *Minúsculas* hay dos canciones de este tipo.

mos situar los polirritmos sin rima» titulados «La casa misteriosa», «Crepuscular», «Música macabra» (cuyo final, forzosamente fantástico, estropea desgraciadamente el conjunto) y «Noche de invierno», poemas emparentados no sólo por el tratamiento del lenguaje (más dúctil y matizado que en otros poemas de *Exóticas* y menos convencional que en muchas composiciones de *Minúsculas*), sino por la *Stimmung* que este lenguaje modula: un sentimiento de turbación, de congoja, de desamparo, que es como la otra faz de la visión del mundo del poeta González Prada: una en la que se disuelven los tópicos de la luz de la razón, del arte pagano, de la clámide ateniense y de la musa helénica cantados en el poema del mismo nombre, como se esfuma la Idea, con mayúscula, el adornado y poco convincente erotismo de las imitaciones de las traducciones de Omar Kayyham por Edward Fitzgerald, pero sobre todo el fastidioso mensaje programático del cantemos esto y no cantemos aquello, hagamos tal cosa y no hagamos tal otra, seamos paganos y no seamos cristianos. Mensaje que hace de tantos poemas de Prada discursos de propaganda a una buena causa que, al fin y al cabo, para el lector que se asoma a la complejidad de esta poesía contradictoria y de diversas facetas no resulta muy clara. Lo que sí es evidente en todo caso es que la faz oscura existe y tiene en la obra una importancia que nos parece necesario subrayar. La vena simbólica y de expresión indirecta, en la que el poema emerge de la simplicidad de una imagen o de una visión (unos cuervos, una casa abandonada, una iglesia vacía) o de los acordes secretos que funden el ánimo con la sombra o la luz del mundo, para dar forma en unas hileras de signos a lo universal concreto, esa vena que se puede descubrir en la obra más lograda, acerca a Prada a la larga, multifacética exploración de lo poético que se llevó a cabo, en Hispanoamérica como en España, después de él: digamos, a «lo nuevo».

Pero esta vena no es la única que hace de González Prada uno de los forjadores de nuestra poesía moderna. Hay otra: la de las sobrias estrofas de la obra poética póstuma: *Baladas/Baladas peruanas* y *Trozos de vida*. Podrá parecer injustificable acercar así dos colecciones de poemas, los primeros escritos en su mayoría cuando el poeta tenía entre veinticinco y cuarenta años¹¹, los segundos a los setenta y cuatro, ya al borde de la

¹¹ *Baladas y Baladas peruanas* constituyen originariamente una sola obra, que en los manuscritos de González Prada constaba de tres partes: las baladas de tema general, las baladas de tema peruano y las versiones del alemán. De este conjunto, Alfredo González Prada y L. A. Sánchez desgajaron las baladas peruanas y las publicaron con este título en la Editorial Ercilla en 1935. «... constituyendo —dice Alfredo González Prada— los romances peruanos —creación del poema autóctono en el Perú— un documento literario de especial trascendencia, juzgamos necesario darles

muerte. En los temas y la inspiración que los anima no hay, en efecto, nada de común; sí lo hay, en cambio, en la escritura y en el corte del verso, que se aparta radicalmente de la manera de *Minúsculas* y *Exóticas*. Domina ampliamente el octosílabo de factura clásica (alternando con heptasílabos y endecasílabos) rejuvenecido y vigorizado por inmersión en la poesía del romanticismo alemán. Los libros de baladas son ya un ejemplo de verso fluido y sin ripios, que, formalmente, no era nada novedoso en español (el poeta trabaja, en general, estos poemas con el verso del viejo romance), pero por la economía de recursos y la limpieza del lenguaje, generalmente parco y exento, aunque no siempre, de adjetivación redundante, resulta original en el Perú de 1880. Y nos atreveríamos a decir que incluso resulta original la estrofa desnuda y de recatado lirismo que fluye mansamente en *Trozos de vida* ya en 1918, en la época del nacimiento de las estridentes vanguardias, cuyos calcos del experimentalismo poético europeo más de una vez nacieron viejos.

Las *Baladas* surgen de la familiaridad de González Prada a la vez con la poesía alemana y con el verso clásico español, y la forma que adoptan constituye ciertamente el vehículo más adecuado para la expresión del propósito del poeta por aquellos años: la restitución del aura de misterio y de fantasía que rodea las viejas leyendas nórdicas o incaicas. Más que en *Minúsculas* o *Exóticas*, la verdadera respuesta de Prada a la «atronadora y rimbombante poesía castellana» nos parece hallarse en estas composiciones leves y elegantes, con unos esquemas métricos de los más clásicos y arraigados en la poesía castellana. Y aunque el verso ha sido ciertamente muy elaborado y estudiado¹², suena espontáneo y orgánicamente ligado al concepto poético: el autor salva con maestría la dificultad de conciliar cierto tipo de narrativa (la leyenda, el cuento mítico) con las formas de poesía lírica en verso tradicional. Reléanse, por ejemplo, en *Baladas*, «El lago», «La virginidad», «Isolda y Tristán», «Besos póstumos», «El pescador loco», «La serenata de Pierrot», «La copa del rey de Tule», y las versiones y recreaciones de los poetas del *Sturm und Drang* y del romanticismo alemán, que pueden ser juzgadas como auténticas creaciones personales del poeta, a tal punto éste logra imponer al cañamazo que le da el poeta extranjero el sello de su escritura personal¹³. En *Baladas* pe-

individualidad propia publicándolos aparte.» *Baladas* fue editado en París por Alfredo en 1939. «Si bien la predilección del autor por la balada —anota el editor— culminó durante los años anteriores a la guerra con Chile, no dejó de cultivarla después: 1871-79 es el período de mayor producción.»

¹² Véanse en *Cantos del otro siglo* diversos ensayos de poemas, esbozos y borradores, con las formas métricas utilizadas en *Baladas*.

¹³ Es análogamente el caso, medio siglo después, de Ramos Sucre, cuyas traduc-

ruanas, «La tempestad», «Los médanos», «El maíz», «El pájaro ciego» tienen un encanto que perdura¹⁴, incluso en la tónica de denuncia de los abusos de la conquista y de la situación social del indio, que tantos malos versos inspiró después con el auge de la poesía indigenista, hay en González Prada poemas memorables. Cómo no recordar el arranque de «El mitayo»:

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

O el vigor de la expresión poética en «Las flechas del Inca». Será difícil encontrar, en poesía, entre los cultores del tema indigenista entre los años veinte y cuarenta de nuestro siglo, una voz que iguale la de González Prada; porque si bien es verdad, como lo recuerda Alfredo González Prada, que *Baladas peruanas* representa «la creación del poema autóctono en el Perú», no es menos cierto que González Prada no se propone hacer indigenismo de escuela: extrae del tesoro de los mitos y leyendas de los antiguos peruanos, y de las crónicas de la conquista, una materia poética análoga a la que saca del acervo de mitos y leyendas de la antigua Europa, y lo funde todo en el mismo crisol formal. Recordemos que las *Baladas* constituían un conjunto de poemas, cuarenta y cinco de los cuales se referían a temas precolombinos o episodios de la conquista. ¿Es la respuesta de González Prada a Ricardo Palma, quien había publicado en 1872 la primera serie de sus *Tradiciones peruanas*?

Los poemas de *Trozos de vida*, en particular los últimos («Última verba»), son el testamento poético de González Prada. Escritos el año de su muerte, los últimos probablemente cuando ya la muerte le rondaba de muy cerca, decantan las obsesiones fundamentales del poeta, no ya como temas, sino como fusión de la experiencia vital y de la experiencia del poema. Ya sin las vestiduras estetizantes de los libros anteriores, los versos

ciones de Uhland no se diferencian en nada, por la forma, de las composiciones originales del poeta venezolano.

¹⁴ Emilio Carilla, en su libro *El romanticismo en la América hispánica* (Madrid: Gredos, 1975), t. II, p. 172, dice que «una obra como las *Baladas peruanas*, aunque no sea la más difundida, es la que más nos acerca al verdadero González Prada (...). En las *Baladas* el indio pasa de elemento decorativo, nostálgico o confrontador a personaje real, de carne y hueso, visto en sus dolores, despojos y penurias, perspectiva en la que, por cierto, no están ausentes convicciones políticas que González Prada defendió a lo largo de su vida». Carilla concluye: «Sí, creo que esta obra es la que servirá mejor que otras para mostrarnos el perfil literario de González Prada.» Observemos que actualmente, de las obras poéticas, *Baladas peruanas* es precisamente una de las más difundidas y ha sido incluso objeto de una reedición en 1966.

suelos de estas «últimas palabras» revelan profundas tensiones, entre la serenidad y el tormento, entre el amor y el desdén de los hombres, entre el amor y el horror de la naturaleza, que, aunque a menudo veladas, asomaban ya a veces en *Minúsculas* y *Exóticas*. Unos versos del último libro dan una clave a este respecto:

¿Quién oyó jamás un grito
Doloroso de mis labios?
¿Quién vio jamás en mi rostro
Húmeda sombra de llanto?
Sin estrechos confidentes
Yo he sido el cofre sellado:
Más allá de la epidermis
No he sufrido los contactos.

Este secreto de los sentimientos, este recato, parece haberse transferido de la vida a la obra. Ahora el cofre sellado se abre, y si no un grito, sí unas palabras dolorosas salen de los labios del poeta. Este poema explica quizás el recubrimiento, en toda una parte de la poesía de Prada, de las más duras tensiones por temas convencionales y preocupaciones formales; lo que inhibe la libre expresión de la intuición en muchos poemas de la obra es, como ya lo ha sugerido Julio Ortega¹⁵, una especie de pudor lírico. En la poesía de Prada hay, por cierto, muchas máscaras, muchas personas: a través de las más rígidas la voz poética pasa, pero como deformada. Toda escritura poética, al fin y al cabo, es a la vez enmascaramiento y revelación. De estas máscaras, muchas caen en la última poesía, casi desnuda; nada puede arrancar la que se confunde con el último rostro que un hombre puede distinguir de sí mismo y que se trasluce a veces en el poema. Más allá no hay máscara, tampoco hay rostro: sólo lo hueco; ese *más allá* que aparece en el último poema como un oscuro *puede ser*, y en otros versos como interrogación sobre misteriosas transmigraciones, «reminiscencias de otros mundos y otras vidas»: «Me han herido en otra parte / Y aquí me sangra la herida». Todo parece ahora menos claro, menos racionalizado, y el poeta siente su corazón como un hueco incolmable: «Universo, tú no alcanzas / A llenar mi corazón». La visión del mundo que ofrecen estos últimos poemas es dual (la dualidad de la visión es uno de los signos de la poesía moderna): el poeta sigue enamorado de la naturaleza, de sus ritmos elementales, de la Madre Tierra de la que son hijos la roca, el hombre y el árbol; panteísmo vital y jubiloso que, como en Ru-

¹⁵ Julio Ortega, *Figuración de la persona* (Barcelona, EDHASA, 1971), p. 138.

bén Darío, tiene por motor principal el amor; pero este amor a menudo se manifiesta como una *Einfühlung* con todo lo que es, como piedad universal y simpatía que hace participar al poeta en el sufrimiento de todos los seres vivientes: «En las heridas de un tronco / Veo sangre de un hermano». De esta participación nace el sentimiento positivo que exalta a la Naturaleza y a la Humanidad: el poeta de *Minúsculas* cantaba a la Naturaleza en sonoros versos: «Naturaleza, aliento de mi aliento, / Inmarcesible flor de lo Infinito». Y también cantaba a la Humanidad:

Humanidad, los odios y venganzas
En vano arrojan un clamor de guerra;
Que henchida de ilusiones y esperanzas,
Tú, por la ruina y el estrago, avanzas
A iluminar y redimir la Tierra.

Pero ya en *Exóticas* la naturaleza es «pérfida madrastra», como en Leopardi, y ahora, en *Trozos de vida*, la Humanidad es «abyecta»: «Harto vivo yo de siervos / Y de abyecta Humanidad». Y el poeta aguarda la muerte, a la que asciende «libre y solo», en una serenidad que se confunde con la libertad:

Convidándome a dormir
Surge un eco de la Tierra,
Y la muerte aguardo ya
Sin buscarla ni temerla.

Alternando con, o quizás mejor, fundida en el sentimiento exaltante y jubiloso de la naturaleza y la esperanza en la humanidad, hay en Prada una visión profundamente pesimista y amarga de la naturaleza, el hombre y el mundo. Sería superficial y erróneo atribuir este sentimiento a los achaques de la vejez: es indudable que esta visión bivalente existió siempre en el poeta, aunque con las inhibiciones ya expuestas: cofre sellado. En los últimos poemas se expresa en toda su desnudez, en un lenguaje distante, espontáneamente medido, dicho ya desde el silencio. Las últimas palabras:

¿Qué me importa si mi cielo
Obscurece ya la noche?
No te amé jamás, oh Mundo,
Negro charco de vibriones.
Al *puede ser* de la tumba
Voy sin pena ni temores,
Con el asco por la vida,
Con el desprecio a los hombres.

Este poema de tono bronco, casi aliterario, debe leerse junto con el que lo precede, más remansado; los dos constituyen un díptico de la muerte. Compárese esta desnudez con la artificialidad retórica del «Rispetto» de *Minúsculas*: «¡Felices de los muertos! Ya no miran / La luz traidora de unos claros ojos», etc. Esta desnudez caracterizará precisamente algunas de las más importantes tendencias de la poesía de nuestro siglo.

Los términos que hemos estampado en el título de estos apuntes para situar someramente la poesía de González Prada son los del título de un poema de *Exóticas*: «Lo viejo y lo nuevo». La primera estrofa dice así:

Lejos la fósil, enervante poesía de lo viejo,
Florezcan en los himnos el amor y la hermosura,
La juventud y la alegría,
La salud y la fuerza.
Al Díes irae de neuróticas, postradas muchedumbres,
Suceda el ¡jevohé! de sanos, vigorosos pechos.
Imperen luces y armonías, goces y esperanzas;
Huyan lo lúgubre, lo triste y lo macabro.
¡Que los vivos palpiten con los vivos!
¡Que los muertos reposen con los muertos!

González Prada se pasó la vida, como su maestro Quevedo, a través de los libros, «en conversación con los difuntos» y escuchando en silencio a los muertos. Sabía sin duda que todo hombre vive con los vivos y con los muertos. Pero la estrofa arriba citada es como el eco en verso del célebre grito en prosa del agitador ideológico y social en el célebre discurso del teatro Politeama: «Los viejos a la tumba; los jóvenes a la obra.» Es un poema-programa, y esta sustitución de lo poético por lo programático, de la ambigüedad esencial de lo poético por la simple oposición exterior de términos antitéticos abstractos: salud/neurosis, viejo/joven, goce/tristeza, vivos/muertos, etc., es lo que estaba acaso destinado a envejecer más y más pronto, como en «el futuro» envejeció pronto la escuela llamada Futurismo. Lo que falta en el espacio vacío entre estas antítesis eslabonadas en el tiempo horizontal del discurso es lo que Gaston Bachelard llama «el instante poético» que contrae las antítesis en ambivalencia y configura el «tiempo vertical» del poema; aquel, dice aún Bachelard, «que revela a la vez, en el mismo instante, la solidaridad de la forma y la persona»¹⁶. El grito de combate, lanzado en un discurso que se proponía contribuir a la renovación y al rejuvenecimiento de la sociedad peruana efectivamente

¹⁶ Gaston Bachelard, «Instant poétique et instant métaphysique», en *Le droit de rêver* (Paris: Presses Universitaires de France, 1970), pp. 225 y 232.

carcomida y paralizada por lo viejo, tiene un sentido cabal dentro de su contexto, y define bien el anhelo de transformación social que animaba al ideólogo peruano, y el amor a su patria, que siempre lo movió. Esto, creemos, es claro para todos, así como la eficacia de las ideas sociales de don Manuel, patente en la influencia que ejerció sobre el pensamiento político de generaciones ulteriores (Haya de la Torre, Mariátegui, Luis Alberto Sánchez). Lo que resulta menos claro es la eficacia de la traslación directa del discurso público al poema. Podemos decir incluso que este tipo de himno o de oda no era «nada nuevo». Lo joven y lo moderno se cantaban insistentemente desde el siglo XVIII, y abundan las odas a la agricultura, a la industria, a la máquina y hasta a la vacuna. Los futuristas acudirían después con el motor, el avión, el deporte, etc. Claro que Prada esquivaba las actividades y los inventos modernos como tema poético, seguramente, como siempre, por recato. Se queda en la exaltación abstracta de lo nuevo. La vacuna, la industria o el motor son siempre nuevos, como lo son la salud, la fuerza y el goce: lo que ha envejecido bastante son aquellas odas. Es quizá sencillamente la oda y el himno lo que en poesía se ha vuelto viejo, no por ser «oda» o «himno», sino al proponerse el poeta escribir «nuevo» insertando un tema preestablecido en una forma prefabricada. De otro modo, puede extraerse tanta carga poética de la industria como de la masturbación y de las «postradas muchedumbres» como de los «vigorosos pechos». Sí, González Prada entre lo nuevo y lo viejo; pero lo nuevo no está ciertamente ahí.

La originalidad de la poesía de Prada, y lo que le aseguró una influencia, aunque no fuese sino indirecta y subterránea, sobre los que vinieron después se cifra más bien, a nuestro juicio, en dos factores: el primero, técnico, concierne al oficio del poeta y a la hechura del objeto *poema* propiamente dicho; el segundo, quizás el más irradiante, está en la personalidad misma del poeta, contradictoria y ambigua, con esa ambigüedad que a veces sus versos nítidos parecen negar o reprimir y que se difunde a pesar de todo en buena parte de su obra.

Añadamos dos palabras sobre el primer aspecto, la estructura del poema. De la textura lingüística del verso ya hemos hablado: no hay mucho en ella que pudiera entusiasmar a las generaciones de las vanguardias. Pero hemos dicho que, sobre todo en *Minúsculas*, la investigación de Prada, su labor de exploración, está sobre todo en sus ensayos de reorganización del poema y de su articulación en estrofas, que privilegia lo que podríamos llamar la estructura vertical, la red de relaciones en las que se establece la correspondencia entre los versos y las estrofas. Esta estructura es en lo fundamental anafórica y recurrente, y parece como si el poeta, remozando y adaptando al castellano viejas formas poemáticas como

el *rondeau* o el *triolet* franceses, hubiera tenido por meta la escritura de una poesía que se muerde la cola. El término «rondeau» (en el siglo XIV «rondel») indica ya el propósito y la estructura básica: es una composición poética medieval caracterizada por su circularidad; según Carlos García Prada, se trata de «la forma sofisticada de las *rondes* o bailes populares, en las cuales el 'soloísta' cantaba los versos y el 'coro' los refranes o bordoncillos»¹⁷. El *rondel* de Prada restituye el poema —considerado no en las normas que rigen la sucesión de los sintagmas en la línea, sino en la relación orgánica de estas líneas en el poema— como regreso. Como en el *triolet* y el *pántum*, el último verso se reúne con el primero; el poema, para terminar, vuelve a su comienzo. Rondeles y trioletes habían sido resucitados ya por los parnasianos franceses, y en Francia se prolongaron aún en un poeta arcaizante como André Mary, hoy bastante olvidado, en los años veinte de nuestro siglo. De los parnasianos puede haber tomado González Prada, si no la forma misma, sí la idea de innovar con lo antiguo. Hay igualmente estructuras recurrentes en *Exóticas* (*villanelas*, *gacelas*), y ya emancipada de la sujeción a una forma tradicional rigurosa, la tendencia se extiende esporádicamente a las *Baladas* («La serenata de Pierrot», «La cólera del zar», «La virginidad») y a *Baladas peruanas*, por ejemplo en «Canción de la india», con el estribillo «¡Maldita la guerra! / ¡Malditos los Blancos!», y «El mitayo» en su segunda parte. Un caso extremo es el de «Las flechas del inca», donde en cada estrofa todos los versos se repiten iguales, salvo el segundo hemistiquio del penúltimo verso, endecasílabo, y el verso final de la estrofa, heptasílabo: una especie de estribillo al revés, pues constituye, en la inmóvil estructura repetitiva, la variante que asegura al poema movimiento y progresión. Prada prolonga la escritura romántica, pero reacciona contra los centones invertebrados de endecasílabos y redondillas que en su época se fabricaban en serie en ambos lados del océano; al moldear el verso romántico en estas formas recurrentes, señala un horizonte que no dejará de tener importancia en la poesía hispanoamericana moderna: la poesía circular, la poesía que se muerde la cola; en nuestro siglo la volveremos a encontrar, en general aligerada de los moldes tradicionales rígidos que le impone el poeta de *Minúsculas*, en Vallejo, en Neruda, en Octavio Paz, en Villaurrutia, entre otros, pero también, en una generación más reciente, en las *Sextinas* de Carlos Germán Belli, quien, como lo hiciera para el inglés W. H. Auden en «Kairos and Logos», recoge esta antigua forma recurrente para escribir una poesía de una impresionante modernidad. Como las *Sextinas* de Belli, los rondeles

¹⁷ Carlos García Prada, Introducción a *Antología poética de González Prada*, o. c., p. xxxix.

y otras formas recurrentes de González Prada son regresivas en un doble sentido: por la estructura del poema propiamente dicha e, históricamente, por constituir un regreso a construcciones olvidadas en la poesía castellana de la época. Por otra parte, y en una dirección diferente, el poeta trabajó también en un tipo de poema breve y apretado, el «estornelo», tomado de la poesía italiana tradicional, y que no deja de tener semejanzas con el famoso *haikú* que poco tiempo después de los experimentos de Prada ensayaba en México José Juan Tablada. Si además de eso consideramos la conquista de una expresión escueta y despojada, tal como la hemos observado en algunos poemas de *Baladas* y *Trozos de vida*, creemos que resulta clara la importancia que tiene González Prada como precursor, no del modernismo, como se ha afirmado, sino de algunas tendencias de la poesía posmodernista.

El segundo aspecto que hemos mencionado es el de la irradiación que tuvo la personalidad señera, altiva e intransigente de González Prada en muchos nuevos poetas. Prácticamente ninguno de ellos anduvo por los caminos que trazó el autor de *Minúsculas* y *Exóticas*, pero fueron numerosos los que acataron y veneraron su voz. Repetimos que esta irradiación alcanzó no sólo a ideólogos y políticos, sino también a los poetas: Eguren, Valdelomar, Vallejo y hasta un poeta como César Moro, tan radicalmente apartado de las preocupaciones esteticistas que marcan la poesía de Prada, tuvieron por la persona y la obra de éste un profundo respeto, aunque no siguieran sus huellas. Respeto que iba ciertamente a la personalidad moral del poeta, a su «rigidez» y su «verticalidad», apenas concebible en el círculo de invertebrados y sumisos en que nació. Lo que es una prueba, si fueran necesarias pruebas, de que la ética y la poesía tienen mucho que ver. Permítasenos dar fin a estos apuntes con un recuerdo personal. Un día, hablando de poesía con César Moro, se nos ocurrió, y justamente para destacar la personalidad apartada y casi marginal de González Prada, ponerlo en parangón con cierto profuso y renombrado versificador. Moro guardó silencio unos instantes, y luego, con un tono perentorio a la vez que reflexivo, como para evitar simplemente cualquier tipo de conversación que pudiese originarse de comparación tan absurda, dijo, recalcando las últimas palabras: «González Prada era un señor».