

Manuel González Prada, ¿poeta modernista?

Manuel González Prada, *modernista* poet?

Manuel González Prada, ¿poète moderniste?

Thomas Ward

Universidad Loyola Maryland, Baltimore, Estados Unidos

tward@loyola.edu

<https://orcid.org/0000-0001-5595-4213>

Resumen:

Este artículo se dirige a cierta carencia en el canon literario modernista determinada por la crítica literaria internacional, la cual se resiste a incluir al poeta Manuel González Prada a pesar de su contemporaneidad con esta escuela y a pesar de las afinidades de estilo compartidas con esta. El análisis comienza repasando los pormenores de la exclusión de González Prada en la crítica internacional para luego contribuir a rectificar esta deficiencia en el concepto modernista. Se considerarán dos aspectos que sugieren el modernismo del poeta: 1) mediante un estudio archivístico de hemeroteca, se detallará la recepción del modernismo multinacional en la revista dirigida por Clorinda Matto de Turner, *El Perú Ilustrado*, durante el período que González Prada publicaba allí; y 2) al comparar primeras ediciones de poemarios (donde sea posible), se establecerá la coincidencia de ciertos elementos modernistas en la poesía de González Prada y Rubén



<https://doi.org/10.46744/bapl.202202.002>

e-ISSN: 2708-2644

Darío. La investigación presentada destaca la necesidad de incorporar la poesía de González Prada en el canon del modernismo, omitida por la crítica literaria internacional.

Palabras clave: literatura peruana, Manuel González Prada, Rubén Darío, Clorinda Matto de Turner, *El Perú Ilustrado*, modernismo

Abstract:

This article addresses a deficit in the *modernista* literary canon formed by international literary criticism which occurs because this catalog resists including the poet Manuel González Prada despite his coevalness with the movement and despite the literary attributes they share. This article begins by reviewing the details of the exclusion of González Prada from international criticism and then turns to begin to address this deficiency. Two aspects that suggest the poet's *modernismo* will be considered: 1) by means of research in the periodical archive, multinational *modernismo*'s reception in the review edited by Clorinda Matto de Turner, *El Perú Ilustrado*, during the period González Prada was publishing there, will be detailed; and 2) by comparing first editions of poetry books (where possible), a consonance of certain *modernista* elements in the poetry of González Prada and Rubén Darío will be established. The research presented underscores a need to incorporate González Prada's poetry into the *modernista* canon maintained by international literary criticism.

Key words: Peruvian literature, Manuel González Prada, Rubén Darío, Clorinda Matto de Turner, *El Perú Ilustrado*, modernismo

Résumé:

Cet article vise à combler un manque dans le canon littéraire moderniste, manque déterminé par la critique littéraire internationale, qui regimbe à inclure le poète Manuel González Prada, malgré la contemporanéité et les affinités de style avec ce mouvement. Nous commençons par passer en revue les détails de l'exclusion de González Prada dans la critique internationale, pour ensuite contribuer à combler cette lacune dans le concept moderniste. Deux aspects qui suggèrent le modernisme du poète seront considérés : 1) à travers des recherches dans les archives périodiques, nous détaillerons

la recepción del modernismo multinacional en la revista *El Perú Ilustrado*, editada por Clorinda Matto de Turner, durante el período en el que González Prada publicó; y 2) al comparar las primeras ediciones de los libros de poesía (tanto como sea posible), establecemos la coincidencia de ciertos elementos modernistas en la poesía de González Prada y de Rubén Darío. La investigación presentada resalta la necesidad de integrar la poesía de González Prada en el canon modernista, olvidada por la crítica literaria internacional.

Mots clés: Literatura peruana, Manuel González Prada, Rubén Darío, Clorinda Matto de Turner, *El Perú Ilustrado*, modernismo

Recibido: 16/07/2021 Aprobado: 20/06/2022 Publicado: 10/12/2022

1. Introducción

En el Perú, la obra del escritor Manuel González Prada (1844-1918) ha sido debatida recientemente por literatos, historiadores, sociólogos, politólogos y periodistas¹. A críticos como Lino Salvador, Mudarra Montoya y Silva-Santisteban les llama la atención que la investigación sobre González Prada se haya enfocado mayormente en la ensayística, no en la producción poética (Lino, como se cita en Mudarra, 2018, p. 12; Silva-Santisteban, 2010, p. 12). En cuanto a la primera, la prosa de la prensa periódica y de folletos sueltos e incorporada en *Páginas libres* (1894) y *Horas de lucha* (1908) revela afinidades temáticas y estilísticas con dos otros grandes prosistas

1 He difundido algunas de estas ideas en forma preliminar en inglés como parte de un artículo (Ward, 2016). Luego las traduje al castellano y las compartí en el marco del «Coloquio Internacional: Manuel González Prada: La lira rebelde y la patria feroz», patrocinado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Literatura, Asociación Peruana de Retórica, y la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, por Zoom, 3 de noviembre de 2020. Agradezco la invitación de Eduardo Lino Salvador y Mario Granda de colaborar en aquel coloquio. Aquí profundizo mis acercamientos originales con investigaciones posteriores en González Prada, Matto y Darío.

del modernismo, el cubano José Martí y el uruguayo José Enrique Rodó, aunque quizás no tanto con sus posturas ideológicas, especialmente en el caso de este último. Este género muestra la intelectualidad de esta tendencia y Aníbal González (1983, pp. 38-40) prueba cómo la «crónica» de aquella coyuntura se constituye como una innovación particularmente *modernista*. En los eslabones de su argumento, incluye la crónica «Renan» de *Páginas libres* (ver también Reynolds, 2012, pp. 78-109). Por desequilibrado que sea el interés dividido entre los dos géneros principales que produce este autor, no se ha desatendido completamente de su producción poética, como confirman los valiosos estudios fundacionales de Mead Jr. (1955) y Rothberg (1955).

Pero sí, la crítica actual se ha ido interesando cada vez más en la poesía modernista del maestro, por ejemplo, Lino Salvador (2013) y Ramos Chacón (2018) con los estudios sobre la métrica del poeta, Tauzin-Castellanos (2019) con las relaciones entre él y Rubén Darío, y Silva-Santisteban (2010, 2020) en el sentido global de su producción poética. Silva-Santisteban, investigador de la literatura peruana, latinoamericana y universal subraya que la carencia de estudios sobre la métrica de Prada ha impedido que se reconozca mayormente su papel en el canon «no solo de la poesía peruana sino en la hispanoamericana del momento modernista» (2010, p. 13).

Comprobar que un artista fuera o no parte del modernismo no constituye meta única para evaluar su corpus de poesía². Una magna cuestión para evaluar un poema es si tiene cualidades intemporales, si se aprecia durante el largo arco de tiempo que viene después de su composición. Otra tiene que ver si tiene atractivo fuera de la cultura en la que se compuso, si tiene valor universal. Una tercera es tomar apunte sobre la escasez de poetas peruanos incluidos en el modernismo literario internacional más allá de la inclusión ocasional de José Santos Chocano (1875-1934)³. Comenzar a medir el posicionamiento de González Prada

2 De acuerdo con *El diccionario panhispánico de dudas* y el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española (2005, 2014) escribo *modernismo* en minúscula.

3 Hay excepciones, como «La modalidad peruana del modernismo» de Monguió (1952, pp.

en el momento, el movimiento, o el estilo modernista es la intensidad del presente estudio.

Debido a que los académicos peruanos tienen acceso a los archivos locales, y porque entienden el medio literario donde ejercía González Prada, suelen concebir claramente que este escritor elogiaba la modernidad y que cultivaba elementos modernistas. Tan temprano como 1920, el crítico Hidalgo dijo que era un poeta hasta la médula, pues cantó en tonos inusitados en el idioma e introdujo nuevas formas y nuevos ritmos que, con mayor suerte que él, Rubén Darío utilizó para cambiar el campo de las letras hispánicas (1919-1920, p. 171). Hidalgo reconoce el modernismo de Prada, y que fue eclipsado por Darío. En un prólogo, su biógrafo Luis Alberto Sánchez enfatiza: «Nadie, hasta don Manuel, practicó el modernismo, ni solfeó el simbolismo, en nuestra literatura» (1948, p. vii). Más reciente, Espino-Relucé (1999) afirma que él «innova y funda la poesía moderna del Perú» (p. 26). Para García-Bedoya Maguiña (2004), con el realismo de Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera, «casi simultáneamente aparece como emergente el modernismo, representado por la obra poética de González Prada» (p. 83). Silva-Santisteban (2020), quien ha dedicado la última década a investigar la poesía de González Prada, lo considera «uno de los poetas más destacados del modernismo latinoamericano» (p. 14). Además de la estilística y la métrica, existen coherencias temáticas entre él y esta congregación de escritores conocidos como modernistas. Aquí compartiremos algunas reflexiones sobre nuevas investigaciones archivísticas en la revista *El Perú Ilustrado* del momento de penetración del modernismo en el Perú para luego comparar una serie de elementos en González Prada con la obra de Rubén Darío.

Planteamos en esta oportunidad una sola proposición: el poeta peruano Manuel Gonzalez Prada merece ser incluido con más firmeza en la tendencia modernista, la cual, para M. Henríquez Ureña (1954), ocurre en «las dos últimas décadas del siglo xx» (p. 11) y cuya aparición constituye «el avenimiento de una revolución literaria que abarcó en su

órbita a todos los pueblos de habla española» (p. 9). La tomamos como un estilo dentro de este período y, según advierte Roggiano (1987, p. 50), también, como actitud, visión o movimiento. Es significativo porque resulta ser el primer movimiento literario que nace en Latinoamérica, aflorando en varios países simultáneamente y exportándose a España, debido a los lazos que los practicantes de esta estética mantenían y a las revistas que leían. Rompió con la rigidez del clasicismo y del lirismo excesivo del Romanticismo y llegó a ser tendencia dominante del momento. Buscó una forma novedosa de expresión y la independencia cultural de las Américas. Su practicante máximo, el primero en disponerse del término *modernismo* (De Castro, 2007), fue Rubén Darío (1867-1916). González Prada fue un pionero del modernismo peruano y fue consciente de Darío, aunque sin admitirlo abiertamente.

2. González Prada y la crítica internacional

Más grave de lo que ocurre dentro del Perú, fuera del país los pocos que perciben la existencia de González Prada tienen menos herramientas para evaluar imparcialmente su posición en la literatura latinoamericana. Un estorbo reside en el hecho de que los investigadores internacionales no tienen el tiempo ni los fondos para viajar al país sudamericano para consultar un buen caudal de revistas y libros, la mayoría de los cuales aún no ha sido digitalizada. Otro obstáculo lo constituye la geografía. El escritor limeño fue aislado por las cordilleras de Buenos Aires, el océano de México y el circuito transatlántico del Caribe y Europa. No obstante, se formó en el mismo medio castizo resultado de la herencia colonial como sus contemporáneos, en el mismo cosmopolitismo que los animó, y en la peregrinación obligatoria a París, aunque no gozó de los mismos circuitos sociales que ellos ni tuvo interés en automárquetin como Darío o Chocano. Tomando estas dificultades en cuenta, no debe sorprender que, en Estados Unidos, por ejemplo, solo aparece de cuando en cuando un solitario artículo crítico sobre algún aspecto de su producción. No se estima más allá que antologar uno o dos de sus poemas, o, como observa Siskind (2014, p. 113), su ensayo más famoso «Nuestros indios». Las omisiones, los desvíos, la displicencia, el carácter del poeta y la geografía han colaborado en formar una base para los estudios

modernistas internacionales, que no tiende a reconocer sus innovaciones dentro del patrón de aquella tendencia.

De esta forma, la crítica especializada construye una especie de argolla crítica constituida por un número limitado de poetas que tiende a arrinconar a González Prada a un concepto de él como un precursor del modernismo (Blanco Fombona 1915, p. lv; Mead Jr., 1955, pp. 51-52). Algo que le niegan a él es su contemporaneidad con el grupo que le era contemporáneo. Y no es el único modernista descartado. Siskind (2014) toma nota de la exclusión del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y del colombiano Baldomero Sanín Cano (p. 106). Otro es el español-paraguayo Viriato Díaz Pérez. De igual forma, omiten a las modernistas, entre ellas, Zoila Aurora Cáceres, esposa peruana de Gómez Carrillo; María Enriqueta Camarillo de México; Alfonsina Storni de Argentina; Delmira Agustini y Adela Castell de Uruguay; y Adela Zamudio de Bolivia. Así, se sugiere una predisposición más amplia de interdicción derivada de un ideal estrecho configurado por los amigos de Darío.

Hay, también, omisiones concretas. En la introducción a su edición no autorizada de *Páginas libres* de 1915, el venezolano Blanco Fombona —modernista a su vez (ver Gomes, 2014, p. 225)— menciona a los modernistas más citados: Gutiérrez Nájera, Silva, Darío, José Enrique Rodó, Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones y José Santos Chocano para concluir que, «antes de tan brillante resurgimiento de las letras castellanas, González Prada [...] fue uno de los precursores» (1915, p. lv). Luego, en 1929, publicó *El modernismo y los poetas modernistas* sin incluir a González Prada, a pesar de haberlo mencionado en 1915. El chileno Torres Riosco (1925) no vio dónde incorporarlo en su documento canónico, *Precursores del modernismo*, aunque incluyó a Martí, Casal, Silva y Gutiérrez Nájera. Una década después, pronuncia: «González Prada renueva la prosa hispanoamericana por los años de 1885 a 1900, sin que se pueda decir que contribuya a la formación del movimiento modernista, como hicieron Silva y Martí» (1937, p. 28). Pero no es necesario fundar un movimiento para pertenecer a este movimiento.

El estadounidense Schulman, acaso la autoridad más respetada del modernismo, lamentablemente desaparecido del mundo en 2020, deja a Manuel G. Prada completamente fuera de escena porque no conecta con el tronco genealógico del modernismo que concibe⁴. Schulman (1964) declara: «José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, encontrándose en México durante 1875-1876, iniciaron allí la literatura modernista» (p. 13). Es difícil imaginar, sin embargo, que meramente dos poetas, pese a la influencia que iban a tener, pudieran haber tenido el dominio de fundar todo un movimiento literario hemisférico, y hasta transatlántico, con sucursales en muchas capitales nacionales, durante la época en que las comunicaciones electrónicas globales se limitaban al telégrafo y teléfono (este último introducido en el Perú en 1888). Dos años más tarde, Schulman (1966), basándose en el paradigma establecido por Torres Rioseco en 1925, agrega a Casal y Silva a su concepto para formar el mismo cuarteto inaugural.

Otros dos expertos estadounidenses sobre el modernismo, Jade y Aching, dan protagonismo a Rubén Darío, como debe ser, pero eluden la importancia de González Prada. Ninguno de los dos lo toma en cuenta, aunque Aching (1997, pp. 80-114), en su referencia obligatoria *Politics of Spanish American Modernismo*, incluye a Martí y Gutiérrez Nájera, y ofrece un capítulo sobre Rodó (1872-1917). Jade (1983), en *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity*, otra referencia obligatoria, basándose en Schulman, ahonda en Martí, así como también en Amado Nervo, Herrera y Reissig, González Martínez y Valle-Inclán, dejando afuera a Gutiérrez Nájera (pp. 129-40). En su bien recibida secuela, *Modernismo/Modernity and the Development of Spanish American Literature*, deja afuera a Valle-Inclán, ya que era español, e incluye a Gutiérrez Nájera. Jade (1998) da un pequeño paso más allá de Schulman cuando menciona brevemente a González Prada en una nota al pie de página, donde afirma acertadamente que se le conoce más por su prosa que por su poesía y reconoce los nueve volúmenes que orientaron el verso latinoamericano hacia el modernismo (pp. 154-55,

4 Durante su vida solía firmar su nombre como Manuel G. Prada, cuando no usaba seudónimo. Tras su fallecimiento, los editores de sus obras comenzaron a llamarlo por el más elegante Manuel González Prada, que era de hecho su nombre sin el aristocrático *de* que aparecía en los apellidos de sus antepasados.

n. 1). Se presentan diversos estudios que lo mencionan sin una debida deliberación o crítica (M. P. González, 1968, p. 214), Schulman (1966, p. 66) y Jade (1998, p. 109).

Los que lo incluyen en sus estudios, como hacen Blanco Fombona (1915) y Mead Jr. (1955), tienden a concebirlo como premodernista. El español novecentista Federico de Onís (1961), gran defensor de la poesía hispana en los Estados Unidos, afirmó que las formas del verso y el vocabulario de la poesía de González Prada «anuncian algunas tendencias características del modernismo» (p. 3). Una de estas fue su cosmopolitismo, y esto fue precisamente su papel en el desarrollo de la literatura peruana, utilizando el cosmopolitismo para liberar la hispanidad del impulso duradero del colonialismo, reconocido en un ensayo de 1938 atribuido a Arguedas (2012, v. 1, p. 189) y comentado en Ward (2010, p. 498). Un imprescindible manual de formación canónica fue compuesto de las conferencias «Charles Elliot Norton» en la Universidad de Harvard por Pedro Henríquez Ureña (1940-1941), luego traducidas como *Las corrientes literarias en la América hispánica*. En este sumario, el erudito dominicano no considera a González Prada como parte de la «Literatura pura», es decir, el modernismo, sino de la generación anterior, a cuyo tiempo denomina «Período de organización». En el capítulo «Modernismo», P. Henríquez Ureña (1949) anota que González Prada y Zorrilla de San Martín inician la transición del Romanticismo al modernismo (pp. 157-159, 169). Su hermano Max escribió otro manual significativo, la conocidísima *Breve historia del modernismo*, en el que enmarca a González Prada como modernista *avant la lettre* y ofrece una breve reseña de su poesía (M. Henríquez Ureña, 1954, pp. 329-331). Medio siglo después, el venezolano Gomes (2002) resume esta tendencia en la crítica: «Aunque nunca se vinculó formalmente al modernismo, la crítica lo ha considerado persistentemente uno de los principales 'precursores' de la tendencia» (p. 53).

En la década de los ochenta, se detecta una tendencia inversa. En *La crónica modernista hispanoamericana*, el profesor de la Universidad de Yale, Aníbal González (1983, pp. 38-40) estudia «Renan» de *Páginas Libres*. El boliviano Rivera-Rodas, en *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*, nombra a González Prada (1988, pp. 193-197) junto a Salvador

Díaz Mirón, Adela Zamudio, Gutiérrez Nájera, Martí, Casal y Silva en un capítulo sobre la tensión lingüística durante la transición al modernismo⁵. En un ensayo de 1993, Shaw muestra una trayectoria que va desde el autor romántico Esteban Echevarría hasta, directamente, González Prada, Gutiérrez Nájera, y luego Darío (pp. 16-17).

Hay otro aspecto de esta situación. Cuando el inglés Brotherston (1995) llama a González Prada un «modernista minucioso, aunque tardío» (p. 1), pensaba en la publicación de sus libros, y menciona en este contexto la publicación del poemario *Minúsculas* en 1901, sin tomar en cuenta su colaboración en *El Perú Ilustrado* y otras revistas durante la década de los ochenta del siglo XIX, que lo revelan como modernista. Los autores de este abanico literario no solo publicaron en libros, sino que brindaron sus creaciones también en publicaciones periódicas. Silva nunca publicó un libro en vida y se le considera como integral a esta asamblea de autores; y tanto González Prada como Martí contribuyeron principalmente a la prensa diaria, semanal y quincenal, mucho más que a la producción de libros.

Junto con sus huellas nacionales, González Prada también tenía cierta visibilidad continental y transatlántica. Ocho de sus primeros poemas aparecieron en Chile como parte del *Parnaso peruano* editado por José Domingo Cortés (1871). Su «No separéis con despiadada mano», aparecido primeramente en *El Correo del Perú* (véase González Prada, 1872c), se publicó de nuevo en *La nación* de Guayaquil (véase González Prada, 1886). Su colección de prosa en estilo modernista, *Páginas libres*, apareció en París (1894) y en Madrid dos décadas después. Su ensayo «La poesía» fue divulgado por *La Nación*, destacado diario porteño, en 1902. Poco después, su ensayo *El catolicismo y la mujer* (1904) se emitió como folleto en Montevideo.

A fines de la segunda década del siglo XX, algunos de sus poemas y ensayos comenzaron a traducirse al inglés, francés e italiano. «Cosmopolitismo» fue traducido al italiano por Pietro Ferrari (1916) y

5 Rivera-Rodas llegó a ser uno de los primeros que incluyó a una autora modernista, Zamudio, en un amplio estudio sobre el modernismo.

publicado en la revista *Colónida*. Luego, Ferrari (1919) vertió al italiano «Tus ojos de lirio dijeron que sí», «Llenas las manos de ramas en flor», «Al fin volvemos al primer amor», «Ritmo soñado», «Vista nocturna» y «Cosmopolitismo» (de *Minúsculas*); «La primavera», «La nevada», «En un museo», «Nocturno» y «Acorde» (de *Exóticas*); y «Bienes y males», «Puertas cerradas» y «El último grito» (de *Presbiterianas*) para un poemario suyo *Polímetro* (pp. 129-154). En el mismo año de 1919, *Minuscole, versi di Manuel Gonzalez Prada*, traducción de Folco Testena, apareció en Buenos Aires. Georges Pillement volcó «Lo que yo maldigo» y «Cuartetos persas», de *Exóticas*, al francés en la *Revue de l'Amérique Latine* (González Prada, 1923). También en esta época, Hidalgo (1919-1920) publicó en inglés *Los caballos blancos (polirítmico sin rima)*. Hacia el final de su vida y luego de su fallecimiento, la frecuencia de la publicación internacional de su diversa producción se aceleró; apareció nuevamente en España, Francia, Argentina, Uruguay y Chile, y en otros países como Colombia, México, Venezuela, e incluso en la ciudad de Nueva York. Los lectores de González Prada eran varios (Areta, 1994).

Lo que no sabemos, sin embargo, es si Darío conociera esta trayectoria, especialmente en la temprana, pero clave, fecha de 1888. Pero tiene sentido que el creador de un movimiento literario visitara al internacionalmente conocido Palma (De Castro, 2007), desairando a Prada, quien no le ayudaría a expandir sus redes literarias. Practicante del amiguismo, Darío se trasladó más tarde a Nueva York, donde convirtió su relación epistolar con Martí en una amistad en persona (M. Henríquez Ureña, 1954, p. 93). En Estados Unidos hay más interés en Martí porque vivió allí que en el francófilo González Prada.

Junto a José Martí (1853-1895), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Julián del Casal (1863-1893), José Asunción Silva (1865-1896) y Darío (1867-1916), Manuel G. Prada constituye uno de los cultivadores del estilo y temática de esta tendencia que lo ubica dentro del grupo conocido como la primera generación modernista, tendencia que no debe confundirse ni con el modernismo de la segunda generación (Nervo, Chocano, Herrera y Reissig, Lugones, Jaimes Freyre, Agustini y Cáceres) ni con los modernismos angloamericano, catalán o brasileiro, que son

distintos y posteriores. Aunque nació una década antes de Martí, y aunque vivió dos décadas más que la mayoría de esta asamblea de poetas, varios de ellos pereciendo prematuramente, el polígrafo innovó este estilo, al parecer, solitariamente, entre los varios que cultivaba (romanticismo, incaísmo, periodismo, etc.). De hecho, temprano en su trayectoria, publicó poesía que revelaba atributos del Romanticismo y, después de su apogeo modernista, en sus últimos años se hizo causa común con el sindicalismo laboral. Lo que interesa para nuestros propósitos aquí es el tiempo en el que era de mediana edad, en el que escribía poesía y prosa en un estilo modernista, contemporáneo al auge de Gutiérrez Nájera y Darío y los demás modernistas de la primera generación.

3. *El Perú Ilustrado* y el modernismo

Esbozaremos ahora algunos detalles cronológicos y filológicos que provienen de una investigación en las hemerotecas que revelará un modernismo más heterogéneo e inclusivo, aunque más difícil de precisar debido a la naturaleza de las publicaciones periódicas. Como señala Aníbal González (1983), en la América Latina de ese momento, había una relativa escasez de editoriales, con las notables excepciones de Buenos Aires, Ciudad de México y Santiago de Chile. No era tanto en los libros, sino en la prensa periódica donde se difundía el arte modernista (p. 81). Si bien los conocidísimos libros de prosa de González Prada se publicaron en Francia y España durante su vida, haciéndolos accesibles a la crítica internacional, como nota Silva-Santisteban (2020, p. 14), la mayoría de su rico patrimonio de poesía apareció principalmente en publicaciones efímeras en la capital y provincias peruanas antes de incorporarse a *Minúsculas* (1901, 1909), *Presbiterianas* (1909) y *Exóticas* (1911)⁶. Hubo otros problemas. La primera edición de *Minúsculas* la constituyó una tirada hogareña de solo cien ejemplares. La segunda de esta y *Exóticas* aparecieron tardíamente, poco más de un lustro antes de fallecer Darío. Una cantidad abundante de creaciones poéticas no se integraron en estos tomos, desatendida en las hemerotecas hasta que la mayoría se publicó en formato de libro medio siglo después.

6 *Presbiterianas* de 1909, publicado bajo seudónimo, cae aparte por su tono irónico y satírico, y por el presumido anonimato del autor.

Los libros peruanos impresos solían llegar a las grandes bibliotecas de Francia, Alemania, Inglaterra, Canadá y Estados Unidos, pero no tanto las revistas, cuya articulación con un público emergente burgués local estaba mucho más extendida de lo que la industria de los libros sugería. Los investigadores internacionales no imaginan el amplio horizonte de lectores que tuvieron los poemas sueltos como el susodicho «No separéis con despiadada mano» que apreció inicialmente en *El Correo del Perú* (1872) y se recicló en *La Revista Social* (1885), *La Nación* de Guayaquil (1886) y *El Perú Ilustrado* (1890). Una trayectoria tan amplia sugiere el renombre de González Prada; sin embargo, esta obra pasaría inadvertida hasta bien avanzado el siglo xx, cuando Puccinelli lo recopiló con otras joyas en *Poemas desconocidos* (véase González Prada, 1973). Otros poemas se recogieron en *Letrillas* (1975), incluyendo estos con aún otros que Luis Alberto Sánchez difunde en *Cantos del otro siglo* (1979). Es durante los setenta del siglo pasado cuando se puede comenzar a apreciar la amplitud de la producción poética lírica de González Prada.

Los críticos generalmente se ponen de acuerdo que el modernismo se extiende desde la publicación de *Azul* de Darío en 1888 hasta su muerte en 1916, dos años antes de perecer González Prada. Brotherston (1995) señala que el nicaragüense acuñó el término *modernismo* el mismo año en que dio a luz al movimiento con ese poemario (p. vii). Lo interesante de esto, como nos relata De Castro, es que Darío acuñó el término al relatar su visita a Lima, cuando conoció a Palma. También, este año, como nota De Castro, González Prada censura las *Tradiciones peruanas* en el «Discurso en el Teatro Olimpo» (2007, pp. 48, 50). El año de 1888 también anuncia los primeros teléfonos en el Perú, los que se instalan en el Congreso (Spray Fernández, 2015, pp. 5-6). En esta coyuntura se definen los incipientes lazos con el modernismo, no solo porque el inconformista arremete contra el romanticismo en el «Discurso», sino porque Palma, a pesar del romanticismo de las *Tradiciones*, conoce personalmente a Darío para luego (epistolarmente) hacer que su nuevo amigo se haga consciente de Matto de Turner. Peculiarmente, ni estos lazos con el modernismo ni el papel de la cuzqueña en fomentarlos han sido registrados suficientemente por la crítica internacional. Si el principio del modernismo se considera

en 1888, un año después, 5 de octubre de 1889, la cuzqueña asumiría la dirección de *El Perú Ilustrado*, cargo que ejercería hasta mediados de 1891 (Denegri, 2019, p. 103; Miseres, 2019, p. 187). En este año, Peter Bacigalupo, el dueño de *El Perú Ilustrado*, establece, coincidentemente, la Peruvian Telephone Company (Spray Fernández, 2015, pp. 5-6). El teléfono, claro, es paradigmático de la modernidad, y, obvio, Matto de Turner conoció personalmente al empresario estadounidense. Fue en las páginas de *El Perú Ilustrado* donde realmente se puede discernir el tejido del modernismo, el que Matto de Turner estimuló, acto reconocido luego por el mismo Darío. En una carta que este le mandó a Palma desde Guatemala el 21 de junio de 1891 declara: «Estoy muy agradecido con la distinguida escritora Matto de Turner, por las siempre entusiastas y benévolas apreciaciones que de mí suele hacer en la revista que dirige» (Darío, 2002, p. 118). La misiva dariana se compone unas meras semanas antes de que ella renunciara a la dirección de la revista, el 11 de julio de 1891. Estos dos años extraordinarios para la revista representan un verdadero festival del modernismo y, de verdad, este durará hasta que la revista cese sus funciones periodísticas, un año después de su renuncia.

Puede sorprender ver el nombre de Matto de Turner asociado con el modernismo, porque la crítica suele relacionarla con el Romanticismo de *Tradiciones cuzqueñas* y con el naturalismo moral de una trilogía de novelas que le ganó renombre. De todos modos, como ya señalamos en otro lugar (Ward, 2009, pp. 78-83), algunos de sus relatos son verdaderas joyas modernistas, comenzando en el período inmediatamente antes de entrar ella en la dirección de *El Perú Ilustrado*. Al respecto, Grau-Llevería (2019) estudia dos, «Amor de redondel» (1886, pp. 175-181; 1887, pp. 8a-9b) y «Pálida!... pero es ella!» (1889, pp. 1278-1279; 1893, pp. 57-66), los cuales, según indica, hacen engranaje con las «tendencias ideológicas artísticas del momento, especialmente al modernismo» (p. 7). «Espíritu y materia» (Matto de Turner, 1902, pp. 274-277) constituye un relato que, para Velázquez Castro (2012), aparece «con claros visos modernistas» (p. 98). En otros lugares, como en su novela *Índole* de 1891, Matto muestra varios elementos asociados tanto con el modernismo como el nihilismo activo nietzscheano (Ward, 1991), cuando comenta que el catolicismo desprecia las palabras «del filósofo». Como este, Matto (1891) propone:

«¡Vivir es luchar!» (p. 189). También, se constata el afán modernista de las joyas (LoDato, 1999) en la novela de Matto (1891), cuando uno de los protagonistas, Antonio, se queda «deslumbrado por el brillo de las piedras ricamente engastadas en oro de dieciocho quilates», imagen yuxtapuesta a la índole de su esposa, descrita como «las cisnerianas plumas de la paloma» (p. 206). El cisne, desde luego, es un símbolo emblemático del modernismo (Gauggel, 1997). En otro momento Matto (1891) lamenta que las virtudes no se apreciarán si no se muestran en «carruajes, sedas, y lacayos» (p. 201). Hasta que el poema «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje» de Enrique González Martínez aparece en 1911, el cisne representa una imagen preferida en Darío y otros poetas modernistas. Este lenguaje y los símbolos de cisnes, sedas y oro sorprenden en una autora de quien se espera una novela supuestamente naturalista. El modernismo obviamente no abarca toda la obra de Matto, pero sí se detecta en varias ocasiones, como las recogidas por Velázquez Castro en una antología, *Narrativa breve: tradiciones, leyendas y relatos* (Matto de Turner, 2015). Matto tomó este interés modernista y, naturalmente, lo vertió en las páginas de *El Perú Ilustrado*. Allí publicó textos de Darío, Casal, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón y Chocano. Como ya ha señalado Varillas (1981, p. 117), hasta la revista llegó a publicar varias composiciones de la esposa de Darío, Rafaela Contreras. Durante la misma época, figuraban poemas de González Prada en esta revista de prestigio⁷.

Las piezas del pensador innovador, González Prada, encontraron buena compañía junto a las de otros modernistas en *El Perú Ilustrado* y coincidieron con su segundo intervalo de productividad, el que va de los años 1885, cuando compone «Grau», a 1891, cuando parte para Europa, y cuando, casualmente, Matto deja su labor en la revista y publica *Índole*. Esta gama de artistas promueve lo que Escalante (2017) ha llamado la «visión cosmopolita y extraterritorial de la literatura» (p. 41), la cual busca pensar de nuevo el concepto de Hispanoamérica. Durante el intervalo en que la pensadora dirigió *El Perú Ilustrado*, el ambiente modernista que ella

7 Hace falta un estudio que muestre que, junto con los elementos naturalistas en la prosa de Matto, aparecen abundantes recursos modernistas. Luego, otro nombre que urge agregar al canon modernista.

fomentó en la revista es palpable. Abundantes ejemplos esclarecen esta realidad. El sábado 8 de febrero de 1890 (núm. 144) aparecen «Poetas españoles» (pp. 1385, 1387) y «Por la Ventana» (p. 1393), artículo y poema de Gutiérrez Nájera. El 8 de marzo (núm. 148) se resucita la rima ya mencionada de González Prada de *El Correo del Perú*, cuyo primer verso es «No separéis con despiadada mano» (véase González Prada, 1890a, p. 1533). Una semana después (núm. 149) se presentó al público lector su balada traducida del alemán, «El arroyo» (1890b, p. 1573). Tauzin-Castellanos indica que esta balada había aparecido anteriormente en *El Progreso* entre 1884-1887 (en González Prada, 2004, p. 292). En el mismo número 149 aparece un soneto del mexicano Díaz Mirón, «En un álbum» (p. 1557). Una semana después (núm. 150) se divulgó «El mitayo» de González Prada (1890c, p. 1593) que se integraría póstumamente a las *Baladas peruanas* (1935). Por lo tanto, en la misma coyuntura que va hacia la experimentación modernista, el vate ofrece dos baladas, «El arroyo» y «El mitayo», que más bien guardan afinidades con el Romanticismo. Conviene notar que no es desconocido que la crítica vincula una balada que otra con el modernismo, como es el caso de «El mitayo» (Porrata y Santana, 1974, pp. 21-22) y «Canción de la india» (Navarro Tomás, 1955, p. 437). En el caso del primero, traducir del alemán, sugiere cosmopolitismo y, en el del segundo, acudir a los Andes desde Lima, sugiere el indigenismo, que puede entenderse como otra variante cosmopolita, especialmente debido a lo que Mazzotti (2021) describe como la fuerza del concepto criollo de la nación (p. 94). Dos meses después, el 10 de mayo de 1890 (núm. 157), se presenta «La nube» de Díaz Mirón (p. 15). El 17 de ese mes (núm. 158) figura «Un marco humilde para un lienzo de oro» (p. 47) de Darío y «Adiós al Brasil del emperador Pedro» (pp. 49, 51) de Casal. El 24 del mismo mes aparece «*» (p. 159), poema titulado simplemente con un asterisco, cuyo primer verso es «Nada más triste que el titan que llora» (p. 89), y el 31 (núm. 160) se publica el muy corto «Lieder» (p. 147), los dos del bardo nicaragüense. El interés germanófilo de Darío en el *lieder* coincide con el de Prada en los *Volkslied*, tal como se manifiesta en «El arroyo».

Los próximos tres meses revelan otras concurrencias. El 21 de junio (núm. 163) se manifiesta «Filosofía (de Shelley)» (González Prada, 1890d, p. 245) que luego pasaría a *Minúsculas* con el título de «Filosofía de amor» (2015,

p. 12). Este poema se relaciona con el arroyo de la balada de este nombre e introduce, al mismo tiempo, el concepto panteísta. El panteísmo, «Dios es todo» es la filosofía a que se refiere en título. Como ya hemos demostrado, el panteísmo es muy indicativo del modernismo (Ward, 1989, 1998). El 12 de julio (núm. 166) se presenta como un misterioso código un pequeño dibujo de Adela Castell, la modernista uruguaya (p. 393). Decimos *código* porque el retrato aparece separado de un corto reporte sobre la uruguaya, aunque no sobre su obra poética, sino sobre su papel de líder de la educación femenina positivista (p. 359). El 26 de julio (núm. 168) trae otra traducción del alemán de González Prada, el poema «La muerta» (1890e, p. 441), y el 27 de setiembre (núm. 177) se publica «La historia del amor» (1890f, p. 801), ambos incorporados luego a *Baladas*. Tauzin-Castellanos (en González Prada, 2004) señala que «La muerta» había aparecido anteriormente en *Rímac* (núm. 1), 16 de noviembre de 1889 (p. 308), lo cual indica otra ocasión en que se da «la buena nueva» en diferentes lugares. Esta secuencia modernista cierra en noviembre, el 1 (núm. 182), con «En la noche» de González Prada (1890g, p. 1001), y el 8 (núm. 183), con la semblanza «Ricardo Palma» (pp. 1051, 1053) escrita por Darío.

No es que las obras de raigambre modernista eran las únicas que acompañaban al maestro en este festival de letras. Para dar una idea, en el mismo número del 10 de mayo (núm. 157), cuando figura «La nube» de Díaz Mirón, se muestran otras tendencias, como una tradición de Palma, «Una misa de aguinaldo» (p. 5), una leyenda de Matto de Turner, «El arca de Satán» (p. 9), un poema de Amalia Puga, «Moisés» (p. 11), y «Educación intelectual, moral y física» del sociólogo positivista Herbert Spencer (p. 33). Estos números editados por Matto representan un verdadero *collage* de obras nacionales e internacionales de diversas estirpes. Entre las internacionales, cuentan los grandes del modernismo, y entre las nacionales, trozos de González Prada.

El próximo año, 1891, nuestro poeta no publica en *El Perú Ilustrado*, pero los modernistas seguían en boga al compartir sus obras allí. Perfilan, el 7 de noviembre (núm. 235), «Obertura de primavera» de Gutiérrez Nájera (pp. 6001, 6003), el 14 de noviembre (núm. 236), «Una tarde» de Chocano e «Historia amarga: La tristeza del alcohol» de Casal (pp. 6033,

6035), el 28 de noviembre (núm. 238), «Psicopatía» de Chocano (p. 7013) y «Febrea» de Darío (p. 7031). Probablemente González Prada no vio estas obras inmediatamente porque, como advierte Tauzin-Castellanos (2009, p. xxiv), había partido a Europa en junio de este año. Lógicamente, no es que este escritor es modernista simplemente por compartir las páginas de *El Perú Ilustrado* con destacados modernistas, también se acerca a la moda en varias piezas, tal como se revelará ahora con algunas comparaciones con Darío.

4. Coincidencias entre la poesía de Darío y González Prada

Más allá de los fructíferos estudios de Ferrer-Canales (1958) y Tauzin-Castellanos (2019), existe una escasez en la investigación sobre las semejanzas entre Darío y González Prada, escasez a la cual esperamos dirigir nuestra atención en esta oportunidad. Varios poemas de la prensa diaria, semanal y mensual de Lima recopilados en *Minúsculas* y *Exóticas* revelan interesantes afinidades formales y temáticas con la obra de Darío (como la perfección y algunas coincidencias de las formas, el afán de belleza, el panteísmo, la idealización de la mujer, la adoración del mundo grecorromano, así como el novomundismo).

Debido a los múltiples espacios en los que González Prada publicó, y a que constantemente refundía sus creaciones, es un reto determinar precisamente en qué momento su producción deja el Romanticismo suficientemente para llamarla modernismo. Tomando en cuenta las diversas iteraciones de las creaciones poéticas, Silva-Santisteban (2020) resuelve que *Exóticas* representa sobre *Minúsculas* la ruptura del Romanticismo y la liberación definitiva de «la literatura peruana de la petrificada versificación española» (p. 14). Sánchez (1975) también reconoce esta ruptura cuando juzga que «*Exóticas* es un libro experimental y pionero» (p. 18). Pero, conviene reconocer que la experimentación que culmina en este poemario puede detectarse también en *Minúsculas*, donde brotan elementos netamente modernistas. Ya en 1871, solo cuatro años antes de cuando Schulman sugiriera los inicios del movimiento en México, González Prada ya estaba involucrado en escribir los poemas que eventualmente se integrarían en *Minúsculas*, *Baladas* y *Poemas desconocidos*. Entre estos se encuentran «Al amor» (1871a, p. 335; 2015, p. 17), «Acuérdete de mí, gacela hermosa»

(1871b; 2015, p. 73), los rondeles «Felicidad, felicidad amada», «¿Adónde vamos?» (1872a; 2015, pp. 7, 5) y «La flor del olvido» (1872b; 2015, p. 40), y la rima «Pídeme, niña, el huerto y los palacios» (1875; 2015, p. 24). Ya mencionamos a «No separéis con despiadada mano» que se esparció en *El Correo del Perú*, *El Perú Ilustrado*, *La Revista Social* y *La Nación* antes de descansar en *Poemas desconocidos*, edición con un tiraje limitado de trescientos ejemplares.

«Acuérdate de mí, gacela hermosa» es notable por sus innovaciones formales. Estuardo Núñez nota que se inspira en el escritor Alfred Musset y refiriendo al resultado novedoso concluye: «Salaverry y González Prada han recreado y conformado una nueva concepción poética, más original y tan valiosa como la de aquellos versos que le dieron origen» (1997, capítulo XI). A pesar de sus innovaciones «Acuérdate de mí, gacela hermosa» no está incluido en el canon modernista. Tal exclusión puede yacer en el hecho de que no se integró en un poemario hasta la primera edición de *Minúsculas*. Mas, tiene varios elementos que harían del modernismo una marca reconocible: lo nocturno, las estrellas y el color azul. No es que estos elementos pertenecen exclusivamente al modernismo, ya existían en el Romanticismo. En la novela *María* de Jorge Isaacs (1879), verbigracia, encontramos «la noche serena y silenciosa: la bóveda del cielo, azul y transparente» (p. 149). Estos elementos están en el poema de Prada, pero por la forma que se integran al lenguaje y sintaxis, y la forma en que las palabras se juegan entre sí, se crean nuevos contenidos. La versión periodística de González Prada (1871b) canta: «Cuando descoja en el azul del cielo / La quieta noche su estrellado velo, / Oye una voz de fúnebre tristeza / Que hiende el aire murmurando...» (p. 5). En cuanto a los elementos de naturaleza y de color, el vocabulario parece al de Isaacs, pero cuando se lanza una voz fúnebre pasamos de un sencillo cielo azul hacia uno de los temas característicos del modernismo que enumera García-Girón (1955, p. 95), la melancolía; no obstante, el paso del Romanticismo al modernismo todavía es incompleto.

«Acuérdate de mí» sufrió mínimos cambios entre sus dos versiones⁸. La imaginería esencial permanece intacta: el cielo azul, el velo estrellado de la noche, la voz cortando al aire, pero el poeta se arriesga al instalar un elemento paradójico para la segunda versión. «Oye una voz de fúnebre tristeza» se troca en «Oye la voz de lánguida ternura» (2015, pp. 75). Mientras *fúnebre tristeza* representa un acoplamiento lógico, la paradoja *lánguida ternura* imposibilita un sentimiento sencillo. Mientras que el Romanticismo prefiere la expresión clara para concentrar en el sentimiento, el modernismo busca el artifice sensual para establecer una forma fresca de contemplar la vida. En función de este artifice, la poesía modernista revela, como descubre García-Girón (1955, p. 113), un aumento en el uso de los adjetivos sobre la romántica (y la renacentista). El adjetivo *lánguida* evoca el nihilismo pasivo de la mujer como en *La voluntad del poderío* de Nietzsche o en la novela *La sonata de otoño* de Ramón del Valle-Inclán (Ward, 1991). La languidez y la ternura, dos características disimilares de un amor poderoso, pueden fusionar, a pesar de ser paradoja, para crear una sensualidad más verosímil. Como nota Oviedo (2009), la paradoja constituye «uno de los recursos más paradigmáticos de la Vanguardia» (p. 113). González Prada no es vanguardista, pero sí abre una trocha palpable para llegar allí. Si Vallejo y Neruda perfeccionan la paradoja como recurso literario, González Prada la establece como figura útil para superar el Romanticismo. Más bien, la paradoja destaca la aparición del ansia modernista junto con el azul celestial. «Acuérdate de mí» tuvo una suerte distinta del resto del quinteto aparecido en *El Correo del Perú*, porque el resto no se imprimió como parte de un libro hasta los *Poemas desconocidos*, lo que dificulta su aparición como parte del canon, excepto póstumamente.

Cabe señalar que, si bien González Prada se excluyó mayormente de discusiones académicas transatlánticas sobre el modernismo del siglo xx, él, por lo contrario, conocía al Darío que publicaba en *El Perú Ilustrado* como ya habíamos visto. Su obra también se difundía en otras revistas. Varillas (1981) menciona que el poema «Cuando la vió pasar el pobre mozo», incluido luego en *Abrojos*, se divulgó primero en la revista *Época*

8 Alfredo González Prada sugiere que «Acuérdate de mí» fue el primer intento de crear un *rondel* (1977, p. 78).

en Santiago para aparecer el 13 de noviembre de 1886 en *Perlas y Flores*, un suplemento sabatino de *El Comercio* (pp. 111-112). Varillas (1981, p. 112) descubre que esta pieza luego fue cosechada por *La Revista Social* (1888) y por *El Perú Ilustrado* (1891). La primera, como queda dicho, había publicado «No separéis con despiadada mano» de González Prada en 1885, y claro, era el órgano del partido político, Unión Nacional, en el que Prada fue actor principal. La investigación del profesor Varillas (1981) revela tres otros «abrojos» aparecidos en el Perú en 1886 y 1887, y el autor nota cómo el director de *Perlas y Flores* pasa a ser el primer director de *El Perú Ilustrado* (p. 113). Claramente Rubén Darío se presentaba en revistas que el autor de *Minúsculas* leía.

Hay un poema en particular que llama la atención. Nos referimos al primer canto de *Cantos de vida y esperanza*, uno de los más más paradigmáticos de Darío, que señala un cambio en el significado y la intención artísticos del cantor (1905, p. 326):

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

Notemos la imaginiería de estos versos: el día, la noche y el color azul que a la vez hace eco y *reorienta* la imaginiería de «Acuérdate de mí». Pero hay una diferencia. Darío se refiere a dos de sus libros previos; González Prada, a la naturaleza. Con aquel no es el cielo que es azul, ahora es el verso mismo que causa la sinestesia.

El verso inicial de *Cantos de vida y esperanza* entabla diálogo con *Cantos del otro siglo* de González Prada (1979). A pesar de su condición de póstuma, esta colección de Prada es significativa. En su prólogo, Sánchez supone que, de los mismos cuadernos de *Cantos*, «brotaron, como flor de selección, los poemas de *Minúsculas* y tal vez de *Exóticas*» (1979, p. vii). Se supone que las piezas de *Cantos del otro siglo*, entonces, se compusieron sincrónicamente con los de *Minúsculas*. Resalta a la consciencia que los títulos de los dos poemarios comparten el sustantivo *Cantos*. Darío le

puso el suyo para la edición de 1905, y el bardo de Lima dejó este título en los dos cuadernos⁹.

González Prada parece responder al Darío de este verso endecasílabo que sirve de prólogo, sin serlo formalmente, con uno que abre un poema titulado «Prólogo», aunque por su posición en el poemario tampoco lo es, solo podría serlo para la segunda parte de *Cantos de otro siglo*. Los prólogos que no lo son representan una afinidad entre los dos poemas. Hay más. Recordemos el pronunciamiento personal de Darío con el verbo *ser*, «Yo soy», acoplado con el pronombre demostrativo *aquel*. González Prada (1979, p. 37) recoge estos dos elementos en versos también endecasílabos:

Tabla 1

Los prólogos de Darío y González Prada

Darío (1905, p. 326)	González Prada (1979, p. 37)
Yo soy aquel que ayer no más decía el verso azul y la canción profana en cuya noche un ruiseñor había que era alondra de luz por la mañana.	No soy de aquellos impasibles entes, De helada sangre y corazón de espanto Seres que van por la trillada senda Al yugo del deber encadenados.

Como se puede ver, el *aquel* de *Cantos de vida y esperanza* se hace plural en *Cantos del otro siglo*. Cuando Sánchez presentó este poemario póstumo, diviso lo obvio sobre esta pieza: «Por el ritmo, por el título y la intención, parece una parodia del preámbulo de *Cantos de vida y esperanza*» (1979, p. 37, n. 22). Sánchez tiene razón, pero, su observación queda sin comentario crítico posterior. Darío abrió su trascendental poemario de 1905 con su canto como si se tratara de un prólogo (el prólogo, propiamente hablando, llamado prefacio, fue compuesto en prosa) y González Prada realmente tituló el suyo «Prólogo», aunque no lo colocó como el primer poema de la recopilación; sino el poeta, su esposa o Sánchez lo situó como abertura de la segunda parte porque los poemas que vienen a continuación comienzan a enumerarse desde «1» de nuevo.

9 Sánchez (1975) confirma que el título viene del manuscrito inédito del texto (p. 12).

Junto con las semejanzas entre estos dos cantos endecasílabos que establecen un marco, hay divergencias. Durante este período de auge del modernismo en el Perú, tanto Matto de Turner (1893, p. 162) como González Prada (1894, p. 4) se pronuncian en contra de la tendencia de imitar en la literatura. Consideremos una sentencia con la que abre *Páginas libres*: «Si los hombres de genio son cordilleras nevadas, los imitadores no pasan de riachuelos alimentados con el deshielo de la cumbre» (1894, p. 3). No sabemos si Prada imita a Darío, pero si lo hace, no lo hace ni fiel ni servilmente. Cuando Prada vuelca el «yo soy» constructivo de Darío en el «no soy» nihilista, invierte el concepto. A Darío le preocupa la evolución de su poesía, mientras que a González Prada le interesa cortar los lazos con el pasado y empujar la poesía peruana a favor de algo novedoso. Los vocablos coinciden, pero los significados, no.

A diferencia de la rima consonante *a-b-a-b* de la primera estrofa del nicaragüense, el peruano solo concede la asonancia y solo a los versos pares: *a-b-c-b*. Al hacer esto cumple con la preceptiva decretada en un poema de *Minúsculas*: «Sueño con ritmos domados al yugo / De rígido acento, / Libres del rudo carcán de la rima» (2015, p. 47). Si pasamos a comparar las segundas estrofas, constatamos que Darío (1905, p. 11) preserva su rima perfecta; González Prada no.

Tabla 2

Diferencias entre las rimas de Darío y González Prada

Darío (1905, p. 11)	González Prada (1979, p. 37)
El dueño fui de mi jardín de sueño, Lleno de rosas y de cisnes vagos; El dueño de las tórtolas, el dueño De góndolas y lirás en los lagos;	Señores que madrugan con el alba, Oyen misas, bostezan su rosario Y con un <i>pater noster</i> y un bendito Sazonan su cocido de garbanzos.

Prada, otra vez, rompe la perfecta rima consonante *c-d-c-d* de Darío con *d-b-e-b*, manteniendo solo la rima asonante en los versos pares y

forjando un enlace con la primera estrofa mediante la rima *b*. Los dos cantores muestran sus altas capacidades para la rima, pero el peruano se distingue del nicaragüense al mostrar su osadía para experimentar. Su estructura rítmica supera la mera repetición, práctica ociosa reprobada con su sentencia sobre las cordilleras nevadas. Aunque se puede decir más sobre paralelos métricos entre González Prada y Darío, y el resto de los poetas modernistas (Navarro Tomás, 1955, pp. 363-460), quisiéramos explorar, en esta oportunidad, otras áreas para mostrar otros tipos de semejanzas.

No obstante la tendencia a creer que Prada bebió de la fuente rubendariana, dado el estado actual de la investigación, es imposible argumentar que un poeta influyera en el otro, o que ocurriera un verdadero diálogo. El poema de Darío se hizo famoso cuando apareció en *Cantos de vida y esperanza* en 1905. Sánchez (1979, p. vii) afirma en su prefacio a *Cantos del otro siglo* que los poemas incluidos en él proceden de un cuaderno y que fueron escritos entre 1867 y 1900. Luego, si «No soy de aquellos» constituyera una refutación de Darío, tendría que haberse escrito a partir de 1905¹⁰.

Otra posibilidad reside en el hecho de que «Yo soy aquel» igualmente puede haber escrito antes de 1905. Algunos conciben que Darío escribió el poema en París el mismo año en que salió *Cantos de vida y esperanza*; sin embargo, de la Fuente Ballesteros y Estévez (2018) arguyen que el bardo lo mandó a Antonio Azorín, quien lo publicó en la revista *Alma española* el 7 de febrero de 1904 (En Darío, 2018, p. 502, n. 16). Se dedicó a Rodó quien se había hecho famoso con la aparición de *Ariel* en 1900, por lo que el poema de Darío debió haber sido escrito entre 1900 y 1904. A estas alturas, solo podemos decir que los poemas llevan un parecido, y si González Prada estaba respondiendo a Darío, el suyo debe haber sido escrito después del período señalado por Sánchez, es decir, después de regresar al Perú de Europa¹¹.

10 Sánchez (1979, p. vii) detecta dos caligrafías en el cuaderno donde encontró el poema: ¿una del poeta, y otra, de su esposa? o ¿la original y una revisión? Habrá que consultar los originales en el archivo Prada-Sánchez en la Biblioteca Nacional del Perú para esclarecer estas dudas.

11 Hace falta un estudio filológico, detallado y comparativo entre los dos poemas enteros de Darío y Prada.

Esta concomitancia entre «Yo soy aquel» y «No soy de aquellos» no es una mera anomalía. Hay múltiples ejemplos de simetría y congruencias entre los trabajos poéticos de los dos poetas. En una breve nota de investigación, José Ferrer-Canales (1958) concluye que interesa «cuán cerca estuvieron en muchas ocasiones—temática, léxico, significado de algunas palabras, preocupación por el ritmo—, González Prada y Rubén Darío» (p. 469). No es necesario repetir el análisis concluyente de Ferrer-Canales, los lectores interesados pueden volver a su artículo. Tiene mucho sentido buscar temas, léxico y esquemas de métrica que los dos cantores guardan en común. El filólogo Navarro Tomás (1956) sugiere que González Prada le sigue a Darío en la «canción trovadoresca» y en la cultivación de los epigramas (pp. 404-406). Silva-Santisteban (2020, pp. 62-74) considera figuras comunes a los dos como Omar Kayam en el «Poema de otoño» de Darío (1910, p. 16) y «El cuervo» de *Exóticas* (1911, p. 127). El acercamiento al anarquismo representa otro paralelo. Darío (1896), por ejemplo, proclama la necesidad de una «estética acrática» en las «Palabras liminares» de *Prosas profanas* (p. viii), lo cual lo arrima a una doctrina que predomina en el pensamiento gonzalezpradiano (Ward, 1998), hecho sugerido con los artículos de *Anarquía* publicada póstumamente en Chile. De hecho, como señaló Schulman en su reevaluación de 1991, el pensamiento anarquista fue común en la expresión modernista. Con el anarquismo viene el nihilismo. Ya hemos demostrado que varios autores modernistas se interesaron en las doctrinas de Nietzsche (Ward, 1991, 2002).

Tornamos ahora a tres otras parejas de poemas donde las conformidades frente a la religión entre los dos poetas son obvias. El primer tema viene de la misma Biblia. Consideremos una estrofa de «El poema de otoño», de cuyo título el nicaragüense deriva el título de su poemario homónimo de 1910:

Trocad por rosas, azahares,
que suena el son
de aquel Cantar de los Cantares
de Salomón. (1910, p. 19)

Al año siguiente, en *Exóticas*, el bardo peruano revela un tema análogo con algunas imágenes exactas y otras parecidas en el primero de varios «Cuartetos persas» (1911, p. 15). No solo es el primero de esta serie de «Cuartetos persas», sino es la estrofa de abertura donde los paralelos entre los signos de dos poetas se ponen de manifiesto (aun cuando difieren en la métrica):

Deja la sombra y paz de tus hogares,
ven al huerto de mirras y azahares.
En medio al arrullar de las palomas,
vivamos el Cantar de los Cantares.

La imagen de azahares se repite en los dos poemas, aunque las rosas de Darío se convierten en mirra de Prada, lo cual no debe sorprender puesto que este usa *rosa* en el prólogo de *Minúsculas* y el canto 4 de la segunda parte de *Cantos del otro siglo* y no hubiera querido repetir esta imagen. Ambos autores hacen referencia al *Cantar de los cantares*, es decir, al libro de la Biblia, cuyo tema central es el amor. Debido a la búsqueda para una estética perfecta, la dimensión física del amor es, por supuesto, un tema habitual en la poesía modernista, así como es de expresión poética desde tiempos inmemoriales, pero la vinculación del tema al *Cantar de los cantares* con azahares y mirras/rosas revela afinidades llamativas.

La religión y la naturaleza de Dios son temas de alto aprecio para esta constelación de escritores, pero no es un pensamiento monolítico, porque las diversas ópticas autoriales crean un modernismo heterogéneo. Mientras algunos modernistas eran católicos practicantes, otros dudaban del Dios cristiano y de la Iglesia. A veces cultivaban el panteísmo. En Darío la meta es una nueva espiritualidad sintética (véase Ward, 1989). A veces estas actitudes adquirieron tonalidades anticlericales como en *La sonata de otoño* de Valle-Inclán (Ward, 1991) o en los poemas religiosos y morales que constituyen una sección de *Grafitos* (1937).

Otra tendencia reveladora de la indagación sobre el tema religioso se encuentra en la exploración del mundo pagano. En *Prosas profanas*, con palabras que pudieran ser de González Prada, Darío (1896) elogió

«las mágicas fragancias / Que hicieran los delirios de las lirás / En las Grecias, las Romas y las Francias» (p. 11). Como ya hemos subrayado (Ward, 1989, p. 367), en «Divina Psiquis» de *Cantos de vida y esperanza*, el alma del poeta, en busca de mayor espiritualidad, vuela de un lado a otro, «entre la catedral y las ruinas paganas» (Darío, 1905, p. 106). En uno de los «Ritmo[s] sin rima» de *Minúsculas*, lo que era duda o incertidumbre en Darío se convierte en una invocación al «santo Paganismo» (González Prada, 2015, p. 86):

Restaura, oh santo Paganismo,
Las secas fuentes de la vida;
Desciende a los hombres, oh espíritu fecundo
De Homero y Esquilo, de Fidias y Platón.

El paganismo griego es constante en los dos poetas, pero el alma vacilante de Darío se convierte en una fuerza poderosa en González Prada, un «espíritu fecundo» que emana de los grandes griegos Homero, Esquilo, Fidias y Platón, y que descende a la tierra para «restaurar» lo que se describe como «las secas fuentes de la vida». Este espíritu griego no se limita a Prada y Darío, se trata de una característica fundamental del modernismo. Típico es Rodó (1900) cuando afirma en *Ariel* que en Grecia «nacieron el arte, la filosofía, el pensamiento libre, la curiosidad de la investigación, la conciencia de la dignidad humana» (p. 14).

Otra tendencia religiosa paradigmática del modernismo fue la capacidad de apreciar otras teologías como la inmanencia o el panteísmo. En su libro sobre Rubén Darío, Jrade (1983) abordó elementos panteístas en la obra del poeta. El panteísmo es también parte de la cosmovisión religiosa que brota de la poesía de González Prada como hemos mostrado en *La anarquía inmanentista* (Ward, 1998). Hay mucho más que decir. Arriba mencionamos «Filosofía» de *El Perú Ilustrado*, luego de *Minúsculas*, donde proclama que «todo se une con algo» (González Prada, 2015, p. 12). Para dar un ejemplo de *Exóticas*, el maestro cierra «Contra el dolor» con estos dos versos: «Lleno estoy de tu savia, lleno de tu vida, Oh gran Naturaleza» (1911, p. 96). En *Trozos de vida* (1948, p. 104), menciona a Pitágoras, el autor de la música de las esferas, para luego atestiguar que «Soy la gran naturaleza, / Soy el principio y el fin» (1948, p. 131). No

siempre ve la naturaleza como el bien. En «Caos» de *Cantos* llora: «Qué, ¡oh feliz, Naturaleza!, / Eres madre de los malos, / Madrastra de los buenos» (1979, p. 6).

El panteísmo figura en Darío tan temprano como su emblemático libro *Azul*, publicado inmediatamente antes de llegar a Lima, donde conoció a Palma. En «Estival» (1888, p. 114) canta:

... ¡oh gran Pan! el idilio monstruoso
bajo las vastas selvas primitivas.
No el de las musas de las blandas horas,
suaves, expresivas,
en las rientes auroras
y las azules noches pensativas;
sino el que todo enciende, anima, exalta,
polen, savia, calor, nervio, corteza,
y en torrentes de vida brota y salta
del seno de la gran Naturaleza.

El cuento «El rey burgués» pone en boca del poeta las palabras siguientes: «He acariciado a la gran Naturaleza, y he buscado al calor del ideal, el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla en lo profundo del océano» (Darío, 1888, p. 6). Notemos el uso en común de los dos poetas de la palabra *savia* apropiada para la naturaleza.

En *Azul*, registramos que las noches son azules (1888, p. 114); luego, en *Cantos de vida y esperanza*, en «Pegaso», el cielo es azul y el poeta vuela «en el vasto azul», mientras que en «Canto de esperanza» se describe como un «azul celeste» (1905, pp. 35, 43). Parecido ocurre en *Cantos del otro siglo*, donde el color azul también se refiere al inmenso cielo, por ejemplo, cuando se refiere a «la azul esfera» (1979, p. 176) o en *Exóticas*, donde se entona: «La estrellada noche surge / En la azul inmensidad» (1911, p. 48). Llama la atención que hay media docena de ocurrencias de la palabra *azul* en *Exóticas* y casi dos docenas en *Cantos de vida y esperanza*. Entre las abundantes referencias a lo celestial azul, los dos poetas a la par conciben

un «pájaro azul» (Darío, 1905, p. 107; González Prada, 1911, p. 114). El azul como sinestesia representa lo sublime, lo celestial, lo panteísta, todos emparentado con la creación artística, como «azulados pensamientos» en *Cantos del otro siglo* (1979, p. 179), o el recordado «verso azul» en *Cantos de vida y esperanza* (1905, p. 11).

El color *azul* es de mayor envergadura como símbolo de lo infinito en los dos poetas. Hay una composición de tempranísima fecha relacionada con el azul que González Prada publicó en *El Correo del Perú*, «El color predilecto» de 1873, que no se incorporó a ningún libro hasta *Cantos*. Ponderamos si Rubén Darío hubiera consultado *El Correo del Perú* del año 1873 en alguna biblioteca en Valparaíso. González Prada canta que «es el azul... seductora mágica». Hay un «azul vestido», un «cielo azul», un «lago azul», en un mundo donde todo es azul, donde «a mis pupilas el azul irradia». Hay sinestesia cuando se afirma «es el azul la tempestad del alma» y es «¡Gloria el azul!» (1873). La inmanencia es aparente cuando el cielo, el lago y el alma se enlazan en lo azulado. Como nota Tauzin-Castellanos (2019, p. 299), este tributo al azul anticipa por varios años la temática y obra de Darío, y guarda «coincidencia inesperada» con «L'azur» de Mallarmé, pieza de 1864. No olvidemos de «las Grecias, las Romas y las Francias», concepto que Darío afina cuando admite que «ama más que la Grecia de los griegos / La Grecia de la Francia» (1896, p. 14), rezo que también encapsula los intereses del poeta peruano afrancesado. No debe sorprender, en palabras de Tauzin-Castellanos, que «Darío llegó a París en 1893 cuando el peruano estaba en la capital de Francia desde mediados de 1891». Puede ser que Prada era veinte años mayor que Darío, pero las obras de los dos «delatan el mismo camino espiritual de la ilusión al desengaño al explorar el Viejo Mundo» (Tauzin-Castellanos, 2019, p. 294).

Surge otra faceta que revela este interés por la naturaleza panteísta en ambos poetas. Al abrir *Cantos de vida y esperanza*, Darío vuelve al tema y canta: «¡Oh la profunda / emanación del corazón divino / de la sagrada selva!», lo cual cultiva el panteísmo en «la eterna vida sus semillas siembra, / y brota la armonía del gran Todo» (1905, pp. 14-15). González Prada, asimismo, revela una creencia en «El Gran Todo». Sin

embargo, en el poema «En país extraño» (1911, p. 25) hay diferencias en significado e intención:

¿Soy la parte o soy el Todo?
 No consigo deslindar
 Si yo respiro en las cosas
 O en mí las cosas están.

En *Cantos del otro siglo*, González Prada pregunta: «¿Qué vales en el Todo?». El «Todo» aquí está relacionado con el Eter, el Cosmos, el Universo y la Tierra (1979, pp. 18-19). El poema de Darío explora la fuerza vital de la «emanación del corazón divino / de la sagrada selva!». La preocupación de González Prada es la existencia misma, la posición de su ser con respecto a «el Todo». El panteísmo establece otra rama que se expresa en Darío cuando busca el verso «en el astro» y «en lo profundo del océano». Con la preposición *en* no se trata del panteísmo de Dios *es* Todo, sino el panenteísmo de un Dios que *está en* Todo, como en los susodichos versos de Prada: «Si yo respiro en las cosas / O en mí las cosas están». A pesar de la diferencia de significado teológico entre panteísmo y panenteísmo, el lugar principal de «El Gran Todo» y la distancia que implica del catolicismo revelan un paralelo de un léxico en común entre los dos cultivadores poéticos que no se puede evitar. Estos parecidos no suponen una intención monolítica ni una identidad en consonancia entre Darío y González Prada. Pero obviamente, además del color azul, la inmanencia, el paganismo y el amor, Darío coincide con su coetáneo peruano en su francofilia y la búsqueda de una estética espiritual.

5. A manera de conclusión

Por lo general, se entiende que el modernismo incluye a artistas de ideas afines, a los cuales Darío conoció personalmente, como Martí (Cuba), Rodó (Uruguay), Casal (Cuba), Gutiérrez Nájera (México), Jaimes Freyre (Bolivia), Juan Ramón Jiménez (España), entre otros. Este concepto restringido excluye a los que no conoció personalmente, como González Prada, Manuel Díaz Rodríguez (Venezuela), Zamudio (Bolivia), Castell (Uruguay), Díaz-Pérez (España/Paraguay), Sanín Cano (Colombia), Storni (Argentina)

y Agustini (Uruguay) y otros. Aunque conoció personalmente a Gómez Carrillo (Guatemala) y Cáceres (Perú), aún quedan excluidos. Una forma más democrática y objetiva de demarcar el modernismo es abarcar obras escritas con un estilo similar, con preocupaciones temáticas compartidas, en una región geográfica específica, durante un período delimitado. A pesar de que González Prada no ganó el cariño de mucha gente por su afán de contar las cosas como son, él y otros autores excluidos todavía pueden entenderse como pertenecientes a este *zeitgeist*. Más significativo aún, su papel como pensador profundo y consumado innovador poético en la trayectoria de la literatura peruana es indiscutible, por lo cual cualquier discusión sobre el modernismo que lo omita resulta una discusión incompleta. En estos tiempos, con el apogeo de Google Books, Archive.org y Scribd.com es más fácil consultar a estas obras para repensar la relación de González Prada con el modernismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aching, G. (1997). *The Politics of Spanish American Modernismo*. Cambridge University Press.
- Arguedas, J. M. (2012). *Obra antropológica y cultural* (Vols. 1-7) [Conocido también como *Obras completas*, vols. 6-13]. Horizonte.
- Areta, G. (1994). Los lectores de González Prada. *Philologia Hispalensis*, 9, 79-85. <http://hdl.handle.net/11441/12062>
- Blanco Fombona, R. (1915) Manuel González Prada [Introducción]. En M. González Prada, *Páginas libres* (R. Blanco Fombona, ed., pp. vii-lxxix). Sociedad Española de Librería.
- Blanco Fombona, R. (1929). *El modernismo y los poetas modernistas*. Editorial Mundo Latino.
- Brotherston, G. (1995). Introduction. En G. Brotherston (ed.), *Spanish American Modernista Poets: A Critical Anthology* (pp. vii-xviii). Bristol Class Press.
- De Castro, J. (2007). Rubén Darío Visits Ricardo Palma: Tradition, Cosmopolitanism, and the Development of an Independent Latin American Literature. *Chasqui*, 36(1), 48-61. <http://www.jstor.org/stable/29742159>
- Chocano, J. S. (28 de noviembre de 1891). Psicopatía. *El Perú Ilustrado*, (238), 7013a-7013b.
- Darío, R. (1888). *Azul. I: Cuentos en prosa. II: El año lírico*. Imprenta y Litografía Excelsior.
- Darío, R. (28 de noviembre de 1891). Febrea. *El Perú Ilustrado*, (238), 7031a-7031c.

- Darío, R. (1896). *Prosas profanas y otros poemas*. Imprenta de Pablo E. Coni.
- Darío, R. (1905). *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes, y otros poemas*. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Darío, R. (1910). *Poema del otoño y otros poemas*. Biblioteca “Ateneo”.
- Darío, R. (2002). *Cartas desconocidas de Rubén Darío* (J. Jirón Terán y J. Arellano, eds.). Fundación Vida.
- Darío, R. (2018). «Yo soy aquel que ayer no más decía». *Libros poéticos completos* (de la Fuente Ballesteros, R., y Estévez, F., coords.). Fondo de Cultura Económica.
- Denegri, F. (2019). Veladas con diferencia. El amor en los salones literarios de Clorinda Matto de Turner (1887-1888). En F. Denegri (ed.), *Ni amar ni odiar con firmeza: Cultura y emociones en el Perú posbélico (1885-1925)* (pp. 81-108). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Escalante, M. (2017). Abraham Valdelomar: entre cosmopolitismo y provincianismo. En J. García Liendo (ed.), *Migración y frontera. Experiencias culturales en la literatura peruana del siglo xx* (pp. 39-54). Iberoamericana/Vervuert.
- Espino-Relucé, G. (1999). *Imágenes de la inclusión andina: literatura peruana del XIX*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ferrari, P. (1919). *Polimetro* (L. Tomaselli, prólogo). Agenzia giornalistico libraria italiana.
- Ferrer-Canales, J. (1958). González Prada y Darío. *Hispania*, 41(4), 465-470. <https://doi.org/10.2307/335931>

- García-Bedoya Maguiña, C. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana* (2.^a ed. corregida y ampliada). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- García-Girón, E. (1955). 'La azul sonrisa'. Disquisición sobre la adjetivación modernista. *Revista Iberoamericana*, 20(39), 95-116. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1593/1800>
- Gauggel, K. (1997). *El cisne modernista. Sus orígenes y supervivencia*. Peter Lang.
- Gomes, M. (2002). Manuel González Prada. En M. Gomes (ed.), *Estética del modernismo hispanoamericano* (p. 53). Biblioteca Ayacucho.
- Gomes, M. (2014). Rufino Blanco Fombona y las ambivalencias posmodernistas: el caso de los *Cuentos americanos*. *Hispanic Review*, 82(2), 221-44. <https://www.jstor.org/stable/43278982>
- González, A. (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. José Porrúa Turanzas.
- González, M. P. (1968). En torno a la iniciación del modernismo. En H. Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo* (pp. 211-53). Gredos.
- González Prada, M. (1871a). Manuel González Prada. En J. D. Cortés (ed.), *Parnaso peruano* (pp. 323-337). Albion de Cox y Taylor.
- González Prada, M. (16 de setiembre de 1871b). Acuérdate de mí, gacela hermosa. *El Correo del Perú*, (1), 5.
- González Prada, M. (1 de julio de 1872a). Rondeles I: Felicidad, felicidad amada; II: ¿Adónde vamos? *El Correo del Perú*, (número extraordinario), xviii.

González Prada, M. (21 de setiembre de 1872b). La flor del olvido. *El Correo del Perú*, (37), 29.

González Prada, M. (20 de julio de 1872c). No separéis con despiadada mano. *El Correo del Perú*, (28), 219c.

González Prada, M. (21 de junio de 1873). El color predilecto. *El Correo del Perú*, (25), 199.

González Prada, M. (18 de abril de 1875). Pídeme, niña, el huerto y los palacios. *El Correo del Perú*, (15), 119b-119c.

González Prada, M. (12 de diciembre de 1885). No separéis con despiadada mano. *La Revista Social*, (12), 5.

González Prada, M. (7 de enero de 1886). No separéis con despiadada mano. *La Nación* (Guayaquil), (1885), [3].

González Prada, M. (8 de marzo de 1890). No separéis con despiadada mano. *El Perú Ilustrado*, (148), 1533b.

González Prada, M. (15 de marzo de 1890b). El arroyo (Traducción del alemán). *El Perú Ilustrado*, (149), 1573b.

González Prada, M. (22 de marzo de 1890c). El mitayo. *El Perú Ilustrado*, (150), 1593c.

González Prada, M. (21 de junio de 1890d). Filosofía (De Shelley). *El Perú Ilustrado*, (163), 245a.

González Prada, M. (26 de julio de 1890e). La muerta. Traducción del alemán. *El Perú Ilustrado*, (168), 441a.

González Prada, M. (27 de setiembre de 1890f). La historia del amor. *El Perú Ilustrado*, (177), 801a.

- González Prada, M. (1 de noviembre de 1890g). En la noche. *El Perú Ilustrado*, (182), 1001a.
- González Prada, M. (1894). *Páginas libres*. Tipografía de Paul Dupont.
- González Prada, M. (diciembre de 1904). *El catolicismo y la mujer* (Folleto, núm. 52). Asociación de Propaganda Liberal.
- González Prada, M. (1911). *Exóticas*. Tipografía “El Lucero”.
- González Prada, M. (1915). *Páginas libres* (R. Blanco Fombona, ed.). Sociedad Española de Librería.
- González Prada, M. (mayo de 1916). Cosmopolitismo (P. Ferrari, trad. al italiano). *Colónida*, (4), 18-19.
- González Prada, M. (1919). *Minuscole, versi di Manuel Gonzalez Prada* (C. Bistoni, prólogo; F. Testena, trad.). Impr. de A. Laghi (Biblioteca dell’ “Italia del popolo”, 3).
- González Prada, M. (1937). *Grafitos* (A. González Prada, ed.). Tipografía de Louis Bellenard et Fils.
- González Prada, M. (1948). *Exóticas/Trozos de vida* T. 4 de las *Obras completas de González Prada* (L. A. Sánchez, ed.). PTCM.
- González Prada, M. (1973). *Poemas desconocidos* (Recopilación y notas de Villanueva de Puccinelli). Ediciones de la Clépsidra.
- González Prada, M. (1975). *Letrillas* (L. A. Sánchez, ed.). Milla Batres.
- González Prada, M. (1979). *Cantos del otro siglo* (L. A. Sánchez, ed.). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- González Prada, M. (2004). *Baladas* (I. Tauzin-Castellanos, ed.). Pontificia Universidad Católica del Perú.

- González Prada, M. (2015). *Minúsculas* [1901] (1.^a ed. facsimilar). Academia Peruana de la Lengua.
- Grau-Lleveria, E. (2019). Idearios de género para la modernidad limeña finisecular en dos cuentos de Clorinda Matto de Turner. *Letras*, 90(131), 4-28. <https://dx.doi.org/10.30920/letras.90.131.1>
- Gutiérrez Nájera, M. (7 de noviembre de 1891). Obertura de primavera. *El Perú Ilustrado*, (235), 6001a, 6003b.
- Henríquez Ureña, M. (1954). *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, P. (1949). *Las corrientes literarias en la América hispánica* (J. Díez-Canedo, trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1945)
- Hidalgo, A. (1919, octubre-1920, agosto). Manuel González Prada. *Inter-America*, (3), 171-72.
- Isaacs, J. (1879). *María, novela original*. Igón Hermanos, Editores.
- Jrade, C. (1983). *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity. The Modernist Recourse to Esoteric Tradition*. University of Texas Press.
- Jrade, C. (1998). *Modernismo/Modernity and the Development of Spanish American Literature*. University of Texas Press.
- Lino Salvador, L. (2013). *El ritmo y la modernización de la lírica peruana: los casos de González Prada, Eguren y Valdelomar*. Universidad San Ignacio de Loyola.
- LoDato, R. (1999). *Beyond the Glitter: the Language of Gems in Modernista Writers Rubén Darío, Ramón del Valle-Inclán, and José Asunción Silva*. Bucknell University Press.

- Matto de Turner, C. (1886). *Tradiciones cuzqueñas: Crónicas, hojas sueltas* (Vol. 2). Imp. de Torres Aguirre.
- Matto de Turner, C. (4 de junio de 1887). Amor de redondel. A modo de novela. *El Perú Ilustrado*, (4), 8a-9b.
- Matto de Turner, C. (27 de abril de 1889). Pálida!!! ...pero es ella! Novela homeopática, con pretensiones espiritistas. *El Perú Ilustrado*, (103), 1278-1279.
- Matto de Turner, C. (1891). *Índole*. Tipo Litografía Bacigalupi.
- Matto de Turner, C. (1893). *Leyendas y recortes*. "La Equitativa".
- Matto de Turner, C. (1902). *Boreales, miniaturas y porcelanas*. Imprenta de Juan A. Alsina.
- Matto de Turner, C. (2015). *Narrativa breve: tradiciones, leyendas y relatos* (M. Velázquez Castro, ed.). Casa de la Literatura Peruana/ Editorial San Marcos.
- Mazzotti, J. (2021). Race, ethnicity and nationhood in the formation of criollismo in Spanish America. En Y. Martínez-San Miguel, y S. Arias (eds.), *The Routledge Hispanic Studies Companion to Colonial Latin America and the Caribbean (1492-1898)* (pp. 85-98). Routledge.
- Mead Jr., R. G. (1955). Panorama poético de Manuel González Prada. *Revista Iberoamericana*, 20(39), 47-64. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1590/1798>
- Miseres, V. (2019). Trabajo periodístico, género y emotividad: Clorinda Matto de Turner, directora de *El Perú Ilustrado*. En F. Denegri (ed.), *Ni amar ni odiar con firmeza: Cultura y emociones en el Perú*

posbólico (1885-1925) (pp. 185-204). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Monguió, L. (1952). La modalidad peruana del modernismo. *Revista Iberoamericana*, 27(34), 225-242. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1456/1672>

Mudarra Montoya, A. (2018). La figura del poeta y la naturaleza de la poesía en la aforística de Manuel González Prada: Un primer acercamiento a *Memoranda*. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 64(64), 11-25. <https://doi.org/10.46744/bapl.201802.001>

Navarro Tomás, T. (1956). *Métrica española reseña histórica y descriptiva*. Syracuse University Press. <https://archive.org/details/metricaespanolar0000nava/mode/2up>

Núñez, E. (1997). *Las letras de Francia y el Perú: apuntaciones de literatura comparada*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/letrasfranciaperu/Indice.htm>

Onís, F. de. (ed.). (1961). *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1832*. Las Américas.

Oviedo, R. (2009). Refutación de la paradoja, la dialéctica poética y social de César Vallejo. *América sin nombre*, (13-14), 113-122. <https://doi.org/10.14198/AMESN2009.13-14.14>

Porrata, F., y Santana, J. (1974). *Antología comentada del modernismo*. Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California.

Ramos Chacón, M. (2018). Arte y ciencia de la poesía: *Minúsculas* (1901) y *Exóticas* (1911) de Manuel González

Prada. *Entre caníbales: Revista de Literatura*, 2(8), 145-160. <https://red.pucp.edu.pe/riel/biblioteca/entre-canibales-revista-de-literatura-vol-2-num-8-2018/>

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2005). Modernismo. En *Diccionario panhispánico de dudas*. Recuperado el 17 de abril de 2022, de <https://www.rae.es/dpd/modernismo>

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2014). Modernismo. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado el 17 de abril de 2022, de <https://dle.rae.es/modernismo>

Reynolds, A. (2012). *Spanish American Crónica Modernista, Temporality and Material Culture: Modernismo's Unstoppable Presses*. Bucknell University Press.

Rivera-Rodas, Ó. (1988). *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*. Alhambra.

Rodó, J. (1900). *Ariel*. Imprenta Dornaleche y Reyes.

Roggiano, A. (1987). Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto. En I. Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo* (pp. 39-50). Taurus.

Rothberg, I. (1955). The Dominant Themes in González Prada's *Minúsculas*. *Hispania*, 38(4), 465-471. <https://www.jstor.org/stable/335327>

Sánchez, L. A. (1948). Prólogo. En M. González Prada, *Exóticos y Trozos de vida*. T. 4 de las *Obras completas de González Prada* (L. A. Sánchez, ed., pp. v-viii). PTCM.

Sánchez, L. A. (1975). Introducción. En M. González Prada, *Letrillas* (L. A. Sánchez, ed., pp. 9-30). Milla Batres.

- Sánchez, L. A. (1979). Prólogo. En Manuel González Prada, *Cantos del otro siglo* (L. A. Sánchez, ed., pp. vii-viii). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Schulman, I. (1964). José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: iniciadores del modernismo. *Revista Iberoamericana*, 30(57), 9-50. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1964.2093>
- Schulman, I. (1966). *Génesis del modernismo. Martí, Nájera. Silva, Casal*. El Colegio de México/Washington University.
- Schulman, I. (1991). La modernización del modernismo hispanoamericano. En E. Picón Garfield, y I. Schulman (eds.), *Contextos. Literatura y sociedad latinoamericanas del siglo XIX* (pp. 91-105). University of Illinois Press.
- Shaw, D. (1993). ¿Qué es el modernismo? En R. Cardwell, y B. McGuirk (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta/ Nueva lecturas* (pp. 11-24). Society of Spanish and Spanish American Studies.
- Silva-Santisteban, R. (2010). Manuel González Prada y Paul Verlaine. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 49(49), 11-22. <https://doi.org/10.46744/bapl.201001.001>
- Silva-Santisteban, R. (2020). *Escrito en el fuego*. Alastor Editores/Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Siskind, M. (2014). *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern University Press.
- Spray Fernández, J. (2015). *Las telecomunicaciones en el Perú - historia y trayectoria*. Universidad Católica Sedes Sapientiae. <https://www.academia.edu/26197658>
- Tauzin-Castellanos, I. (2009). Introducción. En Manuel González Prada, *Ensayos 1885-1916 de Manuel González Prada* (I.

Tauzin-Castellanos, ed., pp. xiii-lxxx). Universidad Ricardo Palma.

Tauzin-Castellanos, I. (2019). Rubén Darío y Manuel González Prada: ensoñación y desengaño. En R. Oviedo y Pérez de Tudela, J. Cano, y C. Bravo (coords.), *Un universo de universos y una fuente de canciones* (pp. 294-307). Verbum.

Torres Rioseco, A. (1925). *Precursores del modernismo: Casal, Gutiérrez-Nájera, Martí, Silva*. Talleres Calpe.

Torres Rioseco, A. (1937). Apuntes sobre el estilo y el carácter de González Prada. *Revista Hispánica Moderna*, 4(1), 25-26. <https://www.jstor.org/stable/30200987>

Varillas M., A. (1981). Rubén Darío y el Perú (1886-1890). *Lexis*, 5(1), 109-118. <https://doi.org/10.18800/lexis.198101.015>

Velázquez Castro, M. (2012). La narrativa breve de Clorinda Matto: de la tradición y leyenda románticas al cuento modernista. *Escritura y Pensamiento*, (31), 75-103. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/8002>

Ward, T. (1989). El pensamiento religioso de Rubén Darío: Un estudio de *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. *Revista Iberoamericana*, 55(146-147), 363-75. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4565/4732>

Ward, T. (1991). La *Sonata de otoño*: un hito en el desarrollo hacia el nihilismo activo. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39(2), 1051-1065. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v39i2.840>

Ward, T. (1998). *La anarquía inmanentista de Manuel González Prada*. Peter Lang.

- Ward, T. (2002). Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50(2), 489-515. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v50i2.2191>
- Ward, T. (2009). *Buscando la nación peruana*. Editorial Horizonte/Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Loyola University Maryland.
- Ward, T. (2010). De Auguste Comte a Émile Zola: La teoría literaria modernista de Manuel González Prada. *Bulletin of Spanish Studies*, 87(4), 485-508. <https://doi.org/10.1080/14753820.2010.483140>
- Ward, T. (2016). Manuel González Prada: An Undeservedly Excluded Modernista from Peru. *South Atlantic Review*, 81(4), 89-106. <https://www.jstor.org/stable/soutatlarevi.81.4.89>