

El polirritmo de González Prada y Juan Parra en la formación del verso libre en el Perú¹

The polyrhythm of González Prada and Juan Parra in the formation of free verse in Peru

Luis Eduardo Lino Salvador

Universidad Nacional Mayor de San Marcos , Lima, Perú.

luis.lino@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6415-5744>

Resumen

Este trabajo tiene por objetivo estudiar el verso denominado polirritmo a partir de las reflexiones y de la práctica que desarrollaron Manuel González Prada y Juan Parra del Riego. Dicha práctica, además, se convierte en una propuesta de verso alternativa en el proceso de formación de la práctica del verso libre en el Perú; así, ambos poetas se adhieren al polirritmo con plena conciencia de lo que su uso implica. El marco teórico en el que se sustenta este trabajo se basa en los planteamientos de la versología moderna de Oldrich Belic y en una metodología descriptiva y funcional. Para lograr el propósito del trabajo, se procede a dividirlo en una introducción y dos apartados. En el primero, se estudia el ideario del polirritmo en los dos poeta y en el segundo, se examina un poema de cada autor para identificar sus semejanzas y diferencias.

Palabras clave: polirritmo, verso libre, poesía peruana, González Prada, Juan Parra del Riego

Abstract

This work aims to study the verse called polyrhythm from the reflections and practice developed by Manuel González Prada and Juan Parra del Riego. This practice, in addition, becomes a proposal for alternative verse in the process of formation of the practice of free verse in Peru; thus, both poets adhere to the polyrhythm with full awareness of what its use implies. The theoretical framework on which this work is based is based on Oldrich Belic's modern versology approaches and a descriptive and functional methodology. To achieve the purpose of the work, it is divided into an introduction and two sections. In the first, the ideology of the polyrhythm is studied in the two poet and in the second, a poem by each author is examined to identify their similarities and differences.

Keywords: polyrhythm, free verse, peruvian poetry, González Prada, Juan Parra del Riego

Fecha de envío: 24/8/2021

Fecha de aceptación: 12/11/2021

Introducción

En la formación del verso libre en el Perú entre 1910 y 1925 destaca la puesta en práctica de una forma de verso denominada polirritmo, empleo que fue asumido tanto por Manuel González Prada como por Juan Parra del Riego en dos tiempos y espacios de enunciación diferentes. Así, el primero muestra el uso de este verso en su poemario *Exóticas* publicado en 1911; mientras que el segundo inicia la exploración del polirritmo entre 1919 y 1920, tal como propone Valentino Gianuzzi (Parra, 2016) y cuyas primeras muestras concretas se evidencian a partir de 1922 en los poemas “Polirritmo de Gradín, jugador de fútbol” o “Polirritmo dinámico de la motocicleta”. La elección de este tipo de verso resulta medular para comprender en el marco de la práctica versolibristas el por qué ambos poetas no se decantaron por el verso libre que de manera progresiva fue adquiriendo un mayor protagonismo, así como también una creciente consolidación en el espacio peruano (Lino, 2021b) e hispanoamericano (Lino, 2021a). Para responder a esta cuestión, resulta importante analizar en el ideario de los poetas seleccionados su concepción sobre el verso libre y, por supuesto, del propio polirritmo; así como también, examinar si en la práctica se establecen vínculos entre ellos. Así, las fuentes primarias que se utilizaron en esta investigación, en el caso de González Prada pertenece a la edición de las *Obras* preparadas por Luis Alberto Sánchez en siete volúmenes editadas por Ediciones COPÉ; y en el caso de Juan Parra del Riego, en la edición elaborada por Valentino Gianuzzi titulada *Obra reunida* con el respaldo de la Academia Peruana de Lengua y de la Biblioteca Abraham Valdelomar. Estos libros reúnen con exhaustividad los diferentes documentos, ensayos, cartas, apuntes, entre otros que permiten rastrear la idea de polirritmo y verso libre en los poetas seleccionados; dado que ninguno de ellos tiene un texto específico en el que se reflexione de manera directa sobre este verso. Asimismo, en dichos libros se reúnen los poemas polirritmos de los cuales se eligen, dada la extensión de los poemas, los fragmente tanto de “Musa helénica” de González Prada como de “Polirritmo dinámico de la motocicleta” de Juan Parra del Riego para realizar el correspondiente análisis.

El ideario del polirritmo de González Prada y de Juan Parra del Riego

Aceptar la práctica del polirritmo significa también asumir una toma de posición con relación a una determinada tradición poética y métrica. En el contexto de enunciación de los poetas peruanos ya existían manifestaciones importantes sobre el quehacer del verso libre más allá del contexto nacional; en otras palabras, en 1909 se publica *Lunario sentimental* del argentino Leopoldo Lugones, en cuyo “Prólogo” existe una clara toma de posición a favor del empleo del verso libre; asimismo, diez años antes se publicó *Castalia bárbara* del boliviano Ricardo Jaimes Freyre, poemario que se considera como una muestra del empleo versolibrista (Paraíso, 1985). Entonces, estos referentes sobre la práctica del verso libre enmarcan especialmente la aparición de *Exóticas* (1911) de Manuel González Prada, de manera específica la segunda parte de este libro en el que se ejecutan sus polirritmos. Es importante señalar que las propuestas versolibristas que rodean a González Prada todavía se encuentran influenciadas por la base métrica del modernismo hispanoamericano; por ello, en su ejercicio versolibrista aún se identifica la importancia que se le otorga a los ritmos fónicos fundamentales, a saber: el acento de intensidad, la medida silábica, la estrofa y la rima. Esta última va a ser uno de los elementos medulares, sin duda, para los versolibristas que enuncian desde las coordenadas del modernismo; un claro ejemplo es la propuesta de Lugones con su verso libre rimado (Paraíso, 1985, p. 141 y ss.). En el caso de Juan Parra del Riego, como ya se ha indicado en la introducción, su adhesión al polirritmo coincide con el inicial desarrollo de las vanguardias históricas hispanoamericanas, vale decir, en un escenario en el que la práctica versolibrista ya ha obtenido mayores adeptos.

Si bien es cierto que González Prada y Juan Parra del Riego enuncian desde tiempos y espacios diferentes —es necesario tener presente que cuando Parra abraza el polirritmo ya González Prada había fallecido—, ambos deciden proponer el polirritmo como una alternativa a la práctica del verso libre; asimismo, es importante apuntar que ambos tuvieron en su aprendizaje y formación sobre la escritura poética una base fundada en la métrica o en reglas de versificación de raigambre romántica y modernista. Desde esta perspectiva, si el verso libre implicaba la idea de una libertad absoluta, entonces la visión de González Prada y de Parra del Riego, cimentada en un aprendizaje y tradición versificadora, no podía decantarse de manera directa por aquel sin generar conflictos. Por ello, el ideario de cada uno puede brindar mayores evidencias sobre su propuesta y visión sobre este debate. Se procede, entonces, a examinar las ideas de González Prada y luego las de Juan Parra del Riego.

Las referencias que conoce Manuel González Prada sobre el verso libre pertenecen al simbolismo francés, tal como se puede identificar en la siguiente cita: “Cierto, los poetas franceses dislocaron el alejandrino, rejuvenecieron la asonancia, [incompleto en el original] la aliteración, emplearon sin orden la consonancia y dieron una gran soltura, flexibilidad y colorido al verso libre, a lo que nosotros llamamos polirritmo” (González Prada, 1985, p. 361). Afirmación que no solo revela su conocimiento de los aportes de los poetas simbolistas, sino también de manera tácita la importancia de marcar distancia con relación al verso libre simbolista; es más, el peruano es claro al proponer un término diferente para esa práctica; asimismo se evidencia en la plena conciencia del poeta de *Exóticas* del empleo del verso libre en un escenario internacional. Un punto central que se plantean de las ideas anteriores radica en la necesidad de establecer un nuevo término o alternativa al verso libre. La respuesta se encuentra en una de las premisas del peruano acerca de la importancia de conocer otras tradiciones literarias, estudiarlas, aprender de ellas, pero con el propósito de no imitarlas o seguir, sin mediación de pensamiento crítico alguno, los moldes que a nivel métrico ofrecen (González Prada, 1985, p. 67). Una segunda respuesta se basa en el imperativo del peruano acerca de estudiar las condiciones del idioma español como material para la composición del poema y específicamente del verso. En esa línea, González Prada, conocedor de la lengua francesa, identifica que trasladar el verso libre tal cual del francés a la lengua española resulta incompatible, porque es consciente de que constituyen dos sistemas prosódicos diferentes. Por ello, el peruano señala que “Calcan el verso libre de Gustave Khan, de Emile Verhaeren y de Francis Vielé Griffin, olvidando que el ritmo de la poesía francesa no es acentual ni puede servirnos de modelo sin contrariar la índole de nuestro idioma” (1988, p. 349). Entonces, la crítica y preocupación de González Prada se cimienta en la urgencia de comprender las diferentes realidades rítmicas del verso en francés y en español; así, desde su visión, resultan fallidos los intentos de practicar un verso libre en español si solo si se imita los elementos rítmicos franceses como si resultaran equivalentes y funcionales en el verso español. Del pensamiento de González Prada se desprende que al proponer el término de polirritmo está también planteando la inoperancia del verso libre como tal en español; dado que entiende un involucra un funcionamiento diferente en cada uno de ellos a partir de la variable del idioma. Por ello, la nomenclatura misma de verso libre no le resulta viable; entonces, necesita, tal cual lo hace, proponer un nuevo término. Así, la elección del nombre polirritmo no se realiza de manera arbitraria, porque para el peruano dicha elección se funda en el criterio base del

ritmo español, a saber: el acento de intensidad; elemento en el cual González Prada funda el ritmo en esta lengua.

El ritmo de base acentual se convierte para el peruano en el elemento distintivo del verso en español. En su *Ortometría. Apuntes para un rítmica* es categórico al señalar que “el ritmo castellano es la proporción de los tiempos marcado por el acento” (González Prada, 1988, p. 42). Asimismo, de la cita se colige que esta proporción involucra una distribución, organización, deliberada por parte del poeta, además, el ritmo está formado, en terminología de González Prada, por los “elementos rítmicos”; los cuales son sílabas átonas que acompañan a una sílaba tónica y esta última es en la que recae el tiempo marcado. Son estos elementos rítmicos, entonces, los que constituyen el ritmo del poema y se generan tres variantes: binarios, ternarios y cuaternarios; la organización de estos construye el ritmo del poema. Así, la propuesta del término polirritmo es coherente con el credo de González Prada sobre la naturaleza del ritmo acentual en español. A partir de ello, se puede comprender que su polirritmo, como análogo al verso libre francés, se fundamenta en la organización o combinatoria de estos elementos rítmicos, vale decir, aquí se encuentra el punto de referencia para su polirritmo.

La construcción del ideario del polirritmo de González Prada necesita potenciarse con el artículo que su hijo, Alfredo, escribió sobre esta práctica titulado “El polirritmo sin rima”. Documento relevante dado que el propio González Prada no dedico texto de reflexión exclusivo sobre su propuesta. En dicho ensayo, Alfredo inicia su discurso con una contextualización en el que revalora la figura de don Manuel al innovar con esta forma del verso, así como también apuntala a la ausencia del elemento más perceptible de todo verso, a saber: la rima. Sobre este punto, Alfredo González Prada señala que aquellos que siguieron el verso libre francés para aplicarlo tal cual al verso español consideraron que suprimir la rima ya convertía a sus versos en “libres”. El hijo de don Manuel subraya que eliminar la rima no representaba novedad alguna en la poesía en lengua española, para reforzar su afirmación incluso cita versos de Bartolomé Leonardo de Argensola y luego señala: “Desde el carácter acentual de nuestra Métrica, el *verso libre castellano* había de significar necesariamente otra cosa; libertad en el ritmo, y no libertad en la rima. Esa revolución acentuó González Prada en su polirritmo sin rima” (González Prada, 1988, p. 166). A partir de la cita, se puede comprender que desde la visión de los González Prada el verso libre en español fue practicado erróneamente como la mera supresión de la rima, sin considerar la naturaleza del ritmo; para ellos el verso libre debía operar con la denominada “libertad” de los

tiempos marcados o de los acentos de intensidad; puesto que en ellos se fundamenta el ritmo del verso en esta lengua. Visto así, según lo planteado anteriormente, el ritmo del verso libre o del polirritmo sin rima consiste en la variación que se obtiene en la disposición de los elementos rítmicos. En palabras de Alfredo se lee:

En el polirritmo de González Prada, la armonía total no proviene, como en el poema clásico, de la repetición de las *melodías semejantes* de cada verso, sino de una sucesión de *melodías diferentes*. Quiero decir: versos de distintos metros, cuya artística disposición constituye la armonía total del poema (González Prada, 1988, p. 168).

La cita plantea tres ideas medulares en la composición del polirritmo. La primera plantea que cada unidad-verso se articula a partir de melodías diferentes que de manera implícita marcaría una diferencia con relación a la composición del poema tradicional en el que se privilegiaba la regularidad. La segunda idea, que se vincula con el punto anterior, muestra que esas melodías diferentes se obtienen a partir de la polimetría del poema, en otras palabras, operar con los diferentes elementos rítmicos sería posible en versos de distintas medidas silábicas. La tercera idea es que a pesar de la diversidad tanto en de las medidas silábicas como de los elementos rítmicos, el poema polirritmo construye su unidad, vale decir, es coherente y se muestra cohesionado. Este último punto resulta clave para Alfredo González Prada, por ello señala:

¿Cómo, se argüirá, el poema formado por una indefinida sucesión de metros heterogéneos puede constituir una estructura armónica? Así anunciado, el polirritmo sugiere la burda crudeza de un poema bárbaro [...]. Pero el arte del poeta vigila en la difícil arquitectura; la conveniente sucesión de los diversos ritmos, la certera preferencia en el metro de cada verso y hasta la elección de la *especie* de verso dentro del tipo escogido, formas las más adecuadas a la naturaleza de las ideas que el poeta anhela expresar constituyen el *arte* en la factura del polirritmo (González Prada, 1988, p. 169).

Desde esta perspectiva, se identifica la situación problemática que puede generar el trabajo con un verso tan heterogéneo como el polirritmo; sin embargo, la cita resulta reveladora al conferirle al poeta la competencia, técnica, con la que opera sobre el armado del verso. Así, este selecciona, organiza, dispone e incluso corrige

los elementos rítmicos que intervienen en la composición del poema polirritmo. Entonces, se observa que crear un poema de estas características no responde a una sensibilidad anárquica o a una sinrazón; por el contrario, subyace una conciencia que delibera sobre los materiales con los que trabaja porque, además, se convierten en el vehículo del mensaje que se desea comunicar. Estas ideas permiten señalar que el polirritmo sin rima se convierte en un dispositivo complejo cuya libertad rítmica está en función de la competencia creativa del poeta, visto así no es una tarea sencilla escribir un polirritmo; asimismo, este se convierte en una alternativa al verso libre de origen francés y con ello Manuel González Prada toma una posición de crítica y de nueva propuesta de un tipo de verso que lo inscribe en el diálogo y discusión sobre el verso libre.

Al igual que González Prada, Juan Parra del Riego no tiene un documento específico en el que defina y explique su adhesión al polirritmo. Sin embargo, entre sus cartas escritas entre 1918 y 1924 se pueden identificar fragmentos sobre su conciencia versolibristas y del polirritmo. El punto de partida sobre estos versos se encuentra en la necesidad de modernización de una literatura como la uruguayana —recordemos que Parra del Riego inicia su periplo hacia este país hacia 1918— y de su carencia de originalidad tal como se lo relata en una Carta a Bernardo Canal Feijóo en noviembre de 1918 (Parra, 2016, pp. 513-516). El peruano enfatiza que los poetas no pueden ir más allá de referentes literarios de su contexto y que sus creaciones solo remedan una tradición. Para el poeta peruano es incomprensible la reticencia de renovar la literatura más aún si el escenario social está enmarcado por el avance tecnológico y el maquinismo. Además, identifica que se adolece de una nueva sensibilidad poética que marche acorde con los tiempos que vivencia la sociedad moderna. Ante esta falencia, Parra del Riego, en otra carta a Canal Feijóo en 1919 (Parra, 2016, pp. 531-535), asume de manera explícita la misión de poetizar las nuevas realidades de la sociedad como, por ejemplo, el fútbol, el automovilismo, la tecnología, las fechas cívicas e históricas de los países de esta parte del continente. Entonces, identificar un problema de renovación y asumir una función de poetizar lo nuevo de la urbe se convierten para Parra en las premisas para realizar, desde su concepción, la modernización de la poesía; sin embargo, consciente de esta tarea, el poeta peruano se dirige hacia la búsqueda de un tipo de verso que sea coherente con su propósito de lo nuevo. Así, resulta relevante una nueva carta que le envía también a Canal Feijóo en la que promete enviarle su poema “Polirritmo dinámico a la motocicleta”² para luego valorar: “que creo revela una nueva sensibilidad” (Parra, 2016, p. 539). Estas expresiones muestran dos ideas, a saber: a) La mención de la forma del verso polirritmo a la que se

le acompaña, además, el adjetivo de dinámico; realidad que indica las primeras prácticas y ensayos de Parra sobre este verso; así como también emplearlo con la elección de un tema concreto: la motocicleta, por extensión la máquina que tanto valoraba en su tiempo. En otras palabras, Parra del Riego selecciona un tema novedoso, tecnológico, de su contexto inmediato y lo trabaja no con versos medidos o con el verso libre propiamente dicho; b) La conciencia, pese a la inicial duda, de experimentar con un tema y una forma de verso que establece una distancia con relación a la tradición de su época; así como también el planteamiento de una nueva sensibilidad que permite bordear los límites de una nueva literatura y concretizar su tarea de iniciar con la modernización de la poesía.

Si bien es cierto que en estas misivas a Canal Feijóo el peruano no define el polirritmo, el acto de mencionarlo y optar por este implica un reconocimiento y a la vez diferencia respecto del verso libre, dominante en el contexto hispanoamericano de la segunda década del siglo XX y de inicios de la vanguardia histórica. En su estudio a la poesía reunida de José Santos Chocano, publicado en Uruguay en 1920 (2016, p. 271-280), Parra rescata el planteamiento de Thomas Carlyle acerca de un “pensar en melodía” el cual posibilita vincular el alma del artista con su producto creado, realidad que en el razonamiento de Parra adolecen los poemas imperantes en su tiempo. Este pensar en melodías, además, es un rasgo que diferencia a cada creador “Y que por eso mismo, por su desigual y dinámico fenómeno psicológico, rompe con la metrificación académica y establece el verso libre para todos” (Parra, 2016, p. 276). De esta afirmación, se pueden extraer las siguientes ideas: a) la actividad creativa es el resultado de un proceso individual, que atañe a la subjetividad, es un acto singular muy propio de cada sujeto; b) en función de este proceso individual resulta inoperativo que se pretenda establecer reglas métricas, es más, Parra apunta hacia el conjunto de normas dictadas por una institucionalidad que atenta contra la naturaleza misma de ese proceso; c) el verso se presenta, entonces, como la forma que se aleja de ese versificar institucionalizado, así como también se convierte en el verso más idóneo para desarrollar el “pensar en melodías”.

Estas afirmaciones de Parra del Riego permiten indicar que en su ideario existe una implícita diferencia entre el verso libre y el polirritmo; vale decir, se desprende que son realidades distintas ante la aparente cercanía. Si bien es cierto que el poeta peruano no ahonda en los contrastes entre ambos versos, tampoco los usa como términos equivalentes. Así, es plenamente consciente cuando escribe un poema polirritmo, porque le asigna esa nomenclatura como tal; realidad que

muestra la importancia de distinguirlos. En una nueva misiva a Canal Feijóo a fines de 1920 (Parra, 2016, pp. 565-568) le informa sobre su satisfacción acerca de su último quehacer poético, específicamente su “Polirritmo dinámico de los ferrocarriles”. Se insiste en lo siguiente: que el poeta peruano emplee los términos polirritmo y dinámico revela su posición por señalar la forma que está utilizando así como también la característica que lo complementa. Visto así, Parra se está diferenciando del uso del verso libre y también del verso métrico institucionalizado. En esa misma línea de marcar diferencias con el verso libre, realiza un comentario sobre *Poemas del hombre* de Carlos Sabat Ercasty en 1921 (Parra, 2016, pp. 383-386); allí señala que el poeta uruguayo es “El poeta del verso libre, que arranca las emociones con velocidades y fuerza de ferrocarriles” (2016, p. 383). Cita clave porque, en una primera mirada, se puede establecer que existe una equivalencia entre el versolibrismo y el polirritmo; puesto que ambos también operarían con esos rasgos de la velocidad y de la fuerza. Sin embargo, en este caso, ¿por qué no llamarlos de la misma manera? La razón se puede encontrar en otra carta a Canal Feijóo justamente sobre el comentario al libro de Ercasty:

Tú que más la has amado, más la has comprendido. Yo, en verdad, no siento este libro. Valoro su grandiosidad, pero estoy en otra posición. No en la de la poética tradicional: de contemplación lírica de la naturaleza, sino en esta otra: de transfusión dinámica con todo el fenómeno de la vida. Esa es la diferencia. No soy espectador. Actúo. No miro. Soy el espectáculo mismo. Corro en la gran sinfonía multánime y polirrítmica de todo (Parra, 2016, p. 576).

Tal como se observa, Parra presenta su concepción y práctica del poema, es decir, caracterizado por lo multánime y polirrítmico, lo dinámico y la acción. Coherente con estos rasgos, su verso también debe corresponder con ellos; así, el verso libre no puede formar parte de su propuesta, porque, según lo que identifica de la práctica de Ercasty, el versolibrismo aún se encuentra disponible para una tradicional manera de crear el poema, vale decir, la pasividad, la contemplación, la quietud; pero también, como el propio Parra lo apuntó, para la velocidad, la fuerza. Entonces, esta flexibilidad del verso libre para representar lo tradicional y lo moderno no le convence, puesto que lo convierte en un tipo más del repertorio de versos. Por el contrario, el polirritmo para Parra se convierte en el verso que está más acorde tanto con su proyecto de cantar lo moderno de su sociedad como por sus rasgos (multirrítmico, dinámico, multánime) que calzan con esta.

Su decisión de optar por el polirritmo se consolida en la experiencia del poeta al visitar el puerto tal cual se lo narra en una nueva carta a Canal Feijóo en 1922 (Parra, 2016, p. 595-599). El poeta señala:

Conseguí después visitar las máquinas. Tú hubieras tenido que ver esa especie de catedral y bosque de acero y de llamas. Yo vi ahí el alma de toda la vida moderna. Vi al hombre. Vi su nuevo orgullo y su nueva firmeza. Mi sentido de poeta maquinista volvió a afirmarse allí. No puede ser asimétrica y blanda la nueva poesía (la máquina es solo ritmo y equilibrio), tiene que ser deslumbrantemente nerviosa y afirmativa, tensa, de un expresionismo más agudo, más vital. (Parra, 2016, p. 598)

La magnificencia de la máquina le permitió a Parra asumir con mayor entereza su propósito de representar una poesía de tema tecnológico, de fe en la máquina, y, por lo tanto, de una nueva sensibilidad del sujeto inscrito en esa sociedad. Asimismo, el peruano también comprende que el artista debe estar involucrado con su época, ser partícipe de ella y que sus creaciones deben alinearse con esa nueva sensibilidad. En el caso del poema, el verso idóneo es el polirritmo, tal como lo confirma el propio poeta a Canal Feijóo también en 1922:

Yo también creo que ese es mi camino: el de los “polirritmos”. ¿Seré precursor de Einstein? Quien ha matado el tiempo y el espacio como yo en ese verso lleno de velocidades inverosímiles y duraciones que no existen para el tiempo mecánico sino para el tiempo sutil de la conciencia (Parra, 2016, pp. 606-607).

Elegir el polirritmo es para Parra tomar una posición con relación al verso libre, así como también con una tradición literaria y situarse en su contexto tecnologizado y maquinista. Al compararse con Einstein sobre la relación del tiempo y del espacio, el peruano está también conceptualizando sus polirritmos, a saber: un verso que organiza múltiples ritmos y que por ello puede comunicar y transmitir la percepción que caracteriza a esa moderna sociedad. Desde esta lectura, Parra del Riego asume el polirritmo y se distancia del verso libre; porque el primero es acorde con la nueva realidad y también con la nueva poesía.

La práctica del polirritmo en “Musa helénica” y “Polirritmo dinámico de la motocicleta”

Si en el plano de las ideas, el polirritmo se convierte en una alternativa al verso

libre y, además, salvo González Prada, no existe una mayor precisión de en qué consiste el polirritmo, entonces, resulta importante examinar su puesta en práctica a partir de lo que su propia denominación involucra: pluralidad o combinación de ritmos diversos. Para realizar este examen, se emplea la noción de grupos rítmicos semánticos; los cuales son las unidades portadoras de ritmo y significado (Belic, 2000, 487 y 488). Interesa, principalmente, examinar cómo ambos poetas operan con estos grupos con la finalidad de identificar y reconocer el modo de funcionamiento del poema polirritmo e incluso la posibilidad de establecer posibles interrelaciones entre ellos que se apuntarán en las conclusiones.

Se seleccionan, dada la extensión de los poemas, fragmentos de “Musa helénica” de González Prada y del “Polirritmo dinámico de la motocicleta” de Parra del Riego. En primer lugar, se citan la primera y última estrofa del polirritmo “Musa helénica” (González Prada, 1988, p. 303):

Atronzadora y rimbombante Poesía castellana, xxx'x' / xx'x' / xxx'x' / xxx'	17 SM	4.8.12.16
Tambor mayor en la orquesta de Píndaro y Homero, xx' / xx' / xxx'x' / xxx'x' / xxx'	15 SM	2.4.7.10.14
Si poco arrullas a las almas, mucho asordas los oídos. xxx' / xx' / xxx'x' / xxx'x' / xxx'	17 SM	2.4.8.12.16
[...]		
¡Quién de sepulcros y de ruinas exhumara x' / xxx'x' / xxx'x' / xxx'x'	13 SM	1.3.8.12
La sobria musa de Alceo, de Arquíloco y Hesiodo! xxx' / xx' / xxx' / xxx'x' / xxx'	15 SM	2.4.7.10.14
¡Quién, desdeñando los pueriles cascabeles de la rima, x' / xxx'x' / xxx'x' / xxx'x' / xxx'x'	17 SM	1.4.8.12.16
Reflejara en la acorde pulsación de los acentos xxx'x' / xxx' / xxx' / xxx'x'x'	15 SM	3.6.10.14
El misterioso ritmo de los seres y las cosas! xxx'x'x' / xx' / xxx'x' / xxx'x'	15 SM	4.6.10.14
¡Quién pudiera en sus arranques de olímpico entusiasmo x' / xxx' / xxx'x' / xxx'x' / xxx'	15 SM	1.3.7.10.14

Rasgar las vestiduras de la gótica barbarie xx' / xxx'xx' / xxx'xx' / xxx'	15 SM	2.6.10.14
Y colgar a tus hombros, oh moderna Poesía, xxx' / xxx'xx' / xxx'xx' / xxx'xx'	15 SM	3.6.10.14
La clámide ateniense! xxx'xx' / xxx'	7 SM	2.6

Cada verso muestra su medida silábica, la distribución de los tiempos marcados o acentos de intensidad y de sus respectivos grupos rítmicos semánticos. Tal como se observa, existe un predominio de los versos de medida impar y su extensión va desde el heptasílabo hasta los heptadecasílabos. En relación con los tiempos marcados, se observa que en los versos de mayor medida aquellos guardan una regularidad en las sílabas 4, 8, 12, 16, dejando libre la disposición del acento en las primeras sílabas y en el verso pentadecasílabo se aprecia una mayor irregularidad en la disposición de los tiempos marcados. Tal como se presenta en las estrofas citadas, no existe una marcada polimetría, si bien existen medidas silábicas diferentes, estas suelen repetirse. Entonces, esta primera muestra del polirritmo de González Prada no apunta hacia la heterogeneidad de los metros. Vale decir, que el polirritmo sin rima no es, desde este caso concreto, necesariamente variedad en la medida silábica ni libertad en la ubicación de los tiempos marcados. Si se procede a revisar los grupos rítmicos semánticos se identifica una singular combinación, es decir, al interior de cada verso se reconocen secuencias equivalentes e incluso series idénticas no solo en el cuerpo del verso sino como conjunto estrófico. Por ejemplo, en el caso de la primera estrofa los versos heptadecasílabos son los mismo en cuanto medida silábica, mas no en las secuencias de los grupos que integran sus versos. Es más, cada verso está conformado por casi los mismos grupos; pero no, se insiste, en el plano de su organización. Si a estas dos medidas se les une el pentadecasílabo, entonces, se hace más notoria la diferencia en las combinaciones. Sin embargo, es preciso observar lo siguiente: el principio de cada uno de estos versos es, a todas luces, diferente y a medida que avanza la longitud silábica del verso, los grupos tienden a guardar una simetría y se tornan idénticos. Se trata de crear el efecto de percibir, al menos en el inicio de cada verso, como una unidad diferenciada que luego tiende a una uniformidad con el objetivo de no generar una estrofa carente de ritmo. Se trata de un polirritmo, no de la ausencia del ritmo que, como se apuntó en el apartado anterior, es fundamental para Manuel González Prada.

En el caso de la tercera estrofa, nótese el paralelismo que comparten los versos que inician con el sintagma “Quién”; tal cual se muestra, son idénticos en la distribución de los grupos rítmicos semánticos. Obsérvese también que, con excepción de los anteriores, los demás versos presentan una mayor variación en sus grupos rítmicos semánticos. Existe una mayor combinación de dichos grupos en esta estrofa, realidad que brinda una mayor flexibilidad a cada verso sin que ello afecte su dimensión rítmica; porque, se insiste, el polirritmo no soslaya el ritmo. Así, este último se genera a partir de esa variedad que ya no busca la premisa de la regularidad, tal cual se operaba con la versificación imperante. El polirritmo de González Prada opera con estas variaciones, porque, según su ideario, en estos elementos se cimienta el ritmo en el idioma castellano. Entonces, el ritmo del poema polirrítmico radica en su diversidad y organización de los grupos rítmicos semánticos, sin embargo, tal diversidad no implica un caos o anarquía en su composición, puesto que, como se aprecia, tiende a formar series similares en el conjunto de la estrofa que le permite adquirir unidad.

En segundo lugar, se cita la tercera estrofa, la más extensa, del “Polirritmo dinámico de la motocicleta” (Parra del Riego, 2016, pp. 104-105):

Y corro... corro... corro... xxx/ xx/ xx	7 SM	2.4.6
estocada de mi ruido que atraviesa la ciudad xxxx/ xxxx/ xxxx/ xxxx	16 SM	3.7.11.15
y ensarto avenidas... suspiro una rambla... disloco una esquina xxx/ xxx/ xxx/ xxx/ xxx/ xxx	18 SM	2.5.8.11.14.17
y envuelvo en las ruedas xxx/ xxx	6 SM	2.5
la vertiginosa cinta palpitante de las alamedas... xxxxxx/ xx/ xxxx/ xxxxxx	18 SM	5.7.11.17
¡la fusilería de los focos rompe la iluminación! xxxxxx/ xxxx/ xx/ xxxxxx	18 SM	5.9.11.17
Y me lanzo a un tiro de la carrera al mar xxxx/ xxx/ xxxxx/ xx	14 SM	3.6.11.13
y otra vez me escapo por los bulevares, xxx/ xxx/ xxxxxx	12 SM	3.5.11
rápidas serpientes de autos y sombreros, xxx/ xxx/ xx/ xxxx	12 SM	1.5.7.11

mujeres y bares x́xx/ x́xx	6 SM	2.5
y luces y obreros xxx/ xxx	6 SM	2.5
que pasan y chocan y fugan y vuelven de nuevo a pasar... x́xx/ x́xx/ x́xx/ x́xx/ x́xx/ x́xx	18 SM	2.5.8.11.14.17
Y corro... corro... corro... x́xx/ x́x/ x́x	7 SM	2.4.6
hasta que ebrio y todo pálido x́x/ x́x/ x́x/ x́x	8 SM	1.3.5.7
de peligro y cielo y vértigo en mi audaz velocidad xx́xx/ x́x/ x́xx/ x́x/ xxx́xx	16 SM	3.5.7.11.15
ya mi alma no es mi alma: x́xx/ x́xx	6 SM	2.5
es un émbolo con música, xx́xxx/ x́xx	8 SM	3.7
un salvaje trompo cálido, xx́xx/ x́x/ x́x	8 SM	3.5.7
todo el sueño de la vida que en mi pecho incendio y lloro, x́x/ x́x/ xx́xx/ xx́xx/ x́x/ x́x	16 SM	1.3.7.11.13.15
la feliz carrera de oro xx́x/ x́xx/ x́x	8 SM	3.5.7
de la luz desnuda y libre que jamás nos dejará. xxx/ x́xx/ x́x/ xx́x/ xxx́xx	16 SM	3.5.7.11.15

Al igual que en el caso anterior, cada verso se acompaña de su medida silábica, la distribución de sus tiempos marcados y de sus grupos rítmicos semánticos. Esta información muestra una mayor diversidad de las medidas silábicas que oscilan desde los heptasílabos hasta los octodecasílabos con una preferencia al empleo de los metros pares. Estos se presentan diferentes en los cuatro primeros versos, pero luego forman secuencias de dos versos de la misma medida, por supuesto no es lo dominante, pero evidencia una tendencia a esta particular forma de organización. Con relación a los tiempos marcados, se observa una tendencia a la uniformidad especialmente en los versos de la misma medida silábica: las variaciones se diferencian en apenas uno o dos golpes acentuales. Esta primera información permite

señalar que a pesar de identificarse cierta regularidad destaca, como conjunto, una peculiar diversidad que justamente se fundamenta en el empleo de la polimetría, esta última capaz de generar un ritmo que no necesariamente se basa en la repetición de sus tiempos marcados, sino en los grupos rítmicos semánticos que los conforman. Así, tenemos que un determinado grupo forma series al interior de un verso y al pasar al siguiente aparece un nuevo grupo que organiza una nueva serie; esta realidad se observa en los cuatro primeros versos –con excepción del grupo “xxx” (anfibraco) que inicia el primer verso de esta estrofa–; asimismo, los dos versos siguientes, cada uno de dieciocho sílabas métricas, comparten los mismos grupos e incluso integran dos nuevos: “xx” (troqueo) y “xxxx” (peón tercero), solo que en diferentes posiciones. Luego los siguientes tres versos se caracterizan por el empleo de grupos totalmente diferentes al interior del verso, pero son los mismos con los que se trabaja en ellos con diferente ubicación. Luego, se vuelve a recuperar series idénticas al interior de un mismo verso a partir de un mismo grupo. Esta realidad resulta relevante, porque permite plantear que el polirritmo, en esta estrofa, consiste en alternar versos formados por grupos rítmicos semánticos que obedecen a series perfectas seguidos de versos que forman secuencias que no poseen un orden identificable. Vale decir, el polirritmo, con su condición de pluralidad, conjunta estos versos series y secuencias de ritmos, o mejor dicho de grupos rítmicos, diferentes. Con ello se logra obtener la percepción de una estrofa que posee tanto una uniformidad, giros, quiebres, continuidad, rupturas en el ritmo: un poema que emplea de manera simultánea varios ritmos con el objetivo de seguir el vertiginoso movimiento de la modernidad tecnológica, según su ideario.

Conclusiones

En primer lugar, en el terreno del ideario, Manuel González Prada y Juan Parra del Riego apuestan por el polirritmo para trazar diferencias respecto de la práctica del verso libre. Evidentemente, cada uno desde sus propias perspectivas, comprenden que esta práctica no resulta operativa para sus respectivas propuestas poéticas. Mientras que el primero prefiere el polirritmo por la naturaleza prosódica del idioma y la problemático de calcar el verso libre francés tal cual; el segundo, apuesta por el polirritmo por la necesidad de identificar un tipo de verso que esté acorde con la realidad nueva, tecnologizada, maquinista.

En segundo lugar, las posturas que asumen González Prada y Parra del Riego sobre el polirritmo responden a marcos de enunciación diferentes. El primero está dialogando desde el modernismo hispanoamericano y responde a un referente

inmediato del verso libre como es el caso de Francia; por ello, su razonar sobre el polirritmo y el versolibrismo parte desde cuestiones métricas y lingüísticas. El segundo, se inscribe en el contexto de enunciación de las vanguardias históricas hispanoamericanas y su elección por el polirritmo se fundamenta en el plano de la representación, vale decir, la búsqueda de un verso que resulte coherente con las exigencias que plantea la urbe moderna. Desde esta mirada, el polirritmo se convierte en una alternativa ante un verso libre que se percibe cuestionable.

En tercer lugar, la revisión de las estrofas seleccionadas permite identificar que tanto para González Prada como para Juan Parra, a nivel de la práctica, la base del polirritmo radica en el trabajo con los grupos rítmicos semánticos. Es decir, la combinatoria de estos grupos tiene la capacidad de crear la percepción de una pluralidad de ritmos. Asimismo, esta combinatoria no apunta hacia la anarquía o el azar; por el contrario, revela una conciencia que opera y delibera sobre el lugar y la disposición de cada grupo, por ello, la creación del polirritmo es un acto consciente que se evidencia en la práctica misma.

En cuarto lugar, finalmente, desde la puesta en práctica, optar por el polirritmo o el empleo simultáneo de diferentes grupos rítmicos semánticos, es adherirse a un verso que, a diferencia del verso libre, aún trabaja con la idea un ritmo concebido como un trabajo con sus materiales fónicos, hecho que se convierte en una garantía de no caer en los terrenos de la prosa y, por lo tanto, que su quehacer poético pierda la condición de verso, sobre todo, de poema.

Notas

- 1 Este artículo se deriva del manuscrito de la tesis doctoral titulada *La formación del verso libre en el Perú (1910-1925)* que se desarrolla en el Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2 En la carta a Canal Feijóo el título del poema se escribe con la preposición “a”, mientras que este mismo poema en la publicación de *Himnos del cielo y de los ferrocarriles* figura con la preposición “de”. Se opta por seguir en el segundo apartado el título que con el que aparece en el dicho poemario.

Contribución del autor

Eduardo Lino Salvador ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación fue autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Luis Eduardo Lino Salvador es Magíster en Literatura peruana y latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y candidato a Doctor en Literatura peruana y latinoamericana por dicha Casa de Estudios con la tesis titulada *La formación del verso libre en el Perú (1910-1925)*. Es profesor asociado tanto del departamento de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha participado en congresos internacionales en New York, Tübingen y Londres. Asimismo, ha publicado diversos artículos académicos en revistas especializadas y el libro *El ritmo y la modernización de la lírica peruana: los casos de González Prada, Eguren y Valdelomar* (2013). Es miembro de la International Society for the History of Rhetoric y socio fundador de la Asociación Peruana de Retórica. Sus principales líneas de investigación son la poesía peruana y latinoamericana del siglo XX, la versología moderna y la retórica literaria.

Referencias bibliográficas

- Belic, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Instituto Caro y Cuervo.
- González Prada, M. (1985). *Obras*. Tomo I, vol. 1. Ediciones COPÉ.
- González Prada, M. (1988). *Obras*. Tomo III, vol. 5. Lima: Ediciones COPÉ.
- Lino Salvador, L. E. (2021a). El verso libre en “Poema de la yolatría” de *Suenan timbres* de Luis Vidales. *Estudios de literatura colombiana*, 48, pp. 171-189.
<https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a11>
- Lino Salvador, L. E. (2021b). Poética del verso libre en el *Boletín Titikaka*. En G. Di Laura y K. Ibarra (Eds.), *Descalzar los atriles: vanguardias literarias en el Perú*. (pp. 101-119). Universidad Autónoma de México, Editora Nómada. DOI: 10.47377/vangal.5
- Parra del Riego, J. (2016). *Obra reunida*. Biblioteca Abraham Valdelomar y Academia Peruana de la lengua.
- Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Cátedra.

