

**EL ARTE POÉTICA DE JOSÉ SANTOS CHOCANO EN LOS POEMAS “EL  
NUEVO DODECASÍLABO”, “TROQUEL” Y “ÁNFORA”**

**THE POETIC ART OF JOSÉ SANTOS CHOCANO IN THE POEMS “EL  
NUEVO DODECASÍLABO”, “TROQUEL” AND “ÁNFORA”**

Anfer Enrique Salomón Toledo Navarro  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
anfer.toledo@unmsm.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0002-9216-594X>

Alejandra Guillermo Valdez  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
alejandra.guillermo@unmsm.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0001-9838-330X>  
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.128>

Fecha de recepción: 20.07.22 | Fecha de aceptación: 02.08.22

**RESUMEN**

En el presente trabajo se establece como finalidad investigar el arte poética de José Santos Chocano y determinar tanto la importancia estructural como funcional que posee esta en los poemas “El nuevo dodecasílabo”, “Troquel” y “Ánfora”. Para ello, el artículo se divide en cuatro apartados, los cuales se componen de un balance crítico de los estudios sobre la obra de José Santos Chocano, el desarrollo del marco teórico referente al arte poética, se prosigue con el análisis de los poemas utilizando el modelo hermenéutico de Carlos García-Bedoya y, finalmente, se exponen los resultados y conclusiones del estudio donde se establece un acercamiento al ideario estético del vate peruano.

**PALABRAS CLAVE:** Arte poética, Modernismo, poesía peruana, hermenéutica, José Santos Chocano.

**ABSTRACT**

The purpose of this work is to investigate the poetic art of José Santos Chocano and determine both its structural and functional importance in the poems “El nuevo dodecasílabo”, “Troquel” and “Ánfora”. For this, the article is divided into four sections, which are made up of a critical balance of the studies on the work of José Santos Chocano, the development of the theoretical framework referring to poetic art, the analysis of the poems is continued using the Carlos García-Bedoya’s hermeneutical model and finally, the results and conclusions of the study are presented where an approach to the aesthetic ideology of the Peruvian poet is established.

**KEYWORDS:** Poetic art, Modernism, Peruvian poetry, Hermeneutics, José Santos Chocano.

La producción poética de José Santos Chocano (1875-1934) se desarrolla en el proceso de afianzamiento y apogeo del Modernismo, donde irrumpe en este movimiento con una voz distintiva no solo al introducir una visión genuina en relación con su mirada americanista a diferencia de sus congéneres que se encontraban mucho más influenciados por el simbolismo francés, sino también por mostrar en sus versos una preocupación estética reflejada en la búsqueda innovadora de aspectos formales y temáticos que fue aumentando y expandiéndose progresivamente en la poesía de ese entonces.

De esta manera, si bien este trabajo no indaga propiamente sobre la identificación de dichas innovaciones poéticas, sí se detiene sobre tres poemas en específico: “El nuevo dodecasílabo”, “Troquel” y “Ánfora” a fin de determinar los objetivos sobre los cuales se articula el respectivo estudio: en primer lugar, se propone identificar el arte poética de Chocano a través de los poemas mencionados anteriormente; en segundo lugar, se busca demostrar la forma en cómo se manifiesta el arte poética mediante el análisis de los mismos; y en tercer lugar, se apunta a establecer una sistematización de los mismos bajo la clasificación de Popovic (1993).

De ahí que la hipótesis que se presenta en este trabajo sostiene que es posible encontrar en los poemas indicios o marcas, tanto explícitas como implícitas, del arte poética de José Santos Chocano que pueden organizarse alrededor de finalidades o «intenciones» planteadas en relación con la clasificación propuesta. Para ello, se ha dividido al artículo en 4 apartados. El primero de ellos corresponde al balance crítico; en el segundo apartado, se desarrolla lo que respecta al concepto de arte poética; en el tercero, se procede a analizar los poemas seleccionados; y finalmente, en el cuarto apartado, se mencionan las consideraciones finales que brindan una síntesis y complementan las ideas desarrolladas en esta investigación.

## **CHOCANO Y LA CRÍTICA LITERARIA**

Antes de proceder con el desarrollo de los fundamentos teóricos y el análisis de los poemas mencionados, es necesario realizar un estado de la cuestión sobre los tratados críticos alrededor de nuestro principal y más importante objeto de estudio: la obra poética de José Santos Chocano. En ese sentido, el propósito es exponer los estudios más destacados sobre su poesía; asimismo, al finalizar esta sección, se formula una valoración de estos estudios a manera de determinar la pertinencia e importancia del actual artículo.

Para llevar a cabo el presente trabajo se ha utilizado una sistematización de la crítica literaria en general planteada por Díaz Caballero, Fernández Cozman, García-Bedoya y Huamán (1990), que permite abordar el desarrollo de los estudios de una manera mucho más panorámica. La periodización mencionada es la siguiente: «Primeras sistematizaciones (1905-1930)», «Tradicionalismo crítico (1930-1955)», «Apertura a nuevas corrientes críticas (1955-1970)», además de «Tendencias básicas de la crítica peruana: 1970-1988».

La primera etapa (1905-1930), inicia con Luis Alberto Sánchez (1981), quien sostiene que la poesía de Chocano está estrechamente ligada al aspecto biográfico. También se encuentra la crítica de Mariátegui (1991), quien describe a Chocano como un poeta del periodo de la colonia por la temática y por la directa influencia peninsular que observa en su poesía; de manera más concreta, haciendo referencia al romanticismo español. De forma excepcional, en esta primera parte cabe rescatar las palabras que Manuel González Prada escribe en un prólogo a una edición de *Obras Poéticas* de Chocano de 1902, donde se observa una reflexión dirigida hacia los aspectos constructivos y formales de su poesía (Pollarolo & Chueca, 2019).

En la segunda etapa (1930-1955), se tienen los estudios de Alberto Tauro (1969), quien plantea también que la obra de José Santos Chocano es una expresión de los sucesos de su vida, de su ánimo y experiencias, y sitúa a su poesía como una de tipo autobiográfica. Por su parte, Porras Barrenechea (1969) vincula la poesía del vate peruano con el proceso histórico del Perú y, desde ese enfoque, observa en su poesía el pasado indígena, la colonia, el virreinato y la modernidad escenificada en las ciudades. Sin embargo, a partir de los estudios de *Alma América* (1906), se observan los primeros trabajos más especializados abocados a cuestiones formales de la obra, donde se subrayan los estudios de Augusto Tamayo Vargas (1947), quien parte de la distinción entre sujeto lírico y autor que anteriormente no se marcaba; por tanto, aspectos como el lenguaje, el manejo de los versos y la presencia del Modernismo en su obra comienzan a cobrar mayor relevancia, a pesar de que los estudios de carácter sociohistórico siguen siendo preponderantes.

En la tercera etapa (1955-1970), se destacan los aportes de Alberto Escobar (1965), quien estudia la obra de Chocano y discute la periodización o ubicación del autor, respecto a las corrientes literarias, de acuerdo con los valores estéticos de su obra (p. 68).

Asimismo, Parra del Riego (1943) menciona que el poeta peruano “creó el verso de diez y siete sílabas, en el cual se marcan las divisiones hemistíquicas de un heptasílabo, un pentasílabo y un nuevo pentasílabo llano al final” (p. 66); Tamayo (1993) amplía este estudio e incluye el uso del dodecasílabo y el heptadecasílabo en Chocano; y Sánchez (1975) se detiene a estudiar los acentos rítmicos presentes en el poemario *Alma América*. No obstante, la falta de profundidad de dicho análisis no permite llegar a conclusiones y hallazgos mucho más relevantes. Los trabajos que en esta parte abundan comienzan a identificar las innovaciones formales de los poemas de José Santos Chocano; sin embargo, estas investigaciones se subordinan a un elemento central de discusión, a saber: la problemática adhesión de la obra del autor en una corriente literaria.

En la cuarta etapa (1970-1988), se enfoca en los estudios andinos desde la perspectiva histórica representados por Antonio Cornejo Polar (1980) y dividido en dos ejes: los temas americanos y la exaltación del sujeto lírico. Paralelamente, con un enfoque más estructuralista, se resaltan los trabajos de Julio Ortega (1993), quien plantea la presencia de un locutor que asume el protagonismo y aborda lo referido al paisaje americano a manera de tópico poético. Además, destaca los elementos parnasianos de su poesía junto a la diversidad rítmica y prosódica de la que está dotada; sumado a ello, resalta el uso de figuras plásticas y sonoras que influyen directamente en la recepción oral de los poemas.

Un último apartado que se propondría a las cuatro etapas mencionadas corresponde a estudios como los de Camilo Fernández (2000), quien argumenta la categoría de «obra cerrada» u obra de poética cerrada para referirse a la recepción de la poesía de Chocano por parte del lector; a su vez, el estudio comparativo de Alexis Iparraguirre (2010) sobre el “Blasón” de Rubén Darío y Chocano, donde se encuentran algunos apuntes referentes al arte poética del autor; y, por último, el acercamiento más completo y panorámico hasta el momento de la poesía de Chocano que presenta Álex Flores (2019) en su tesis sobre *Alma América*.

A manera de recapitulación, como se ha podido observar, la crítica respecto de la obra de José Santos Chocano es bastante diversa; no obstante, la relación usual que se realiza entre biografía y el debate de la periodización de la obra del autor, es mucho más abundante que los estudios propiamente poéticos que indaguen sobre la identificación de un sujeto lírico con un programa o ideario estético. Al respecto, se pueden resaltar las

propuestas de Ortega (1993) e Iparraguirre (2010) en las que se presentan algunos apuntes sobre la poética del autor que resultan bastante considerables en lo que concierne al tema de investigación en el presente trabajo. En este marco, se considera pertinente y de suma relevancia el análisis de los que se han visto conveniente denominar «metapoemas», y así habilitar nuevas perspectivas de visibilización de su obra desde estas composiciones que no han sido recogidas anteriormente por la crítica.

## **SOBRE EL ARTE POÉTICA**

Para empezar con el asunto que interesa a este estudio, es importante advertir que cuando se refiere a la palabra «arte poética», denominada también generalmente «poética» dentro de la literatura o los estudios literarios contemporáneos, tanto teóricos como críticos, usualmente se toma en cuenta un espectro muy amplio de definiciones que se han ido multiplicando progresivamente con el paso del tiempo. Así, al no precisarse dicho concepto termina por ser, en ocasiones, confuso y, por tanto, poco pertinente al momento de desarrollar un estudio como el que se plantea a realizar con respecto a la poesía de José Santos Chocano.

Todorov define esta acepción como: “la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, la composición, del estilo, etc.) literarias” (Ducrot & Todorov, 1974, p. 98); en ese marco, es pertinente complementar la sucinta pero aclaradora definición del autor ruso con los aportes de Casas (2000), quien señala que este mecanismo permite al autor exponer sus «postulaciones estéticas», de manera más o menos explícitas donde, a su vez, también se construye un *ethos*, es decir, una actitud en relación a su manera de crear; de igual forma, es conveniente añadir a lo mencionado anteriormente que aquellas postulaciones no son cerradas o estáticas, también pueden modificarse de manera sincrónica y diacrónica, y encontrándose en constante construcción y dinamismo (Lucifora, 2015). Por tal motivo, también es ilustrativa la selección de poemas realizada para este trabajo, ya que abarcan distintos poemarios de Chocano en los que se puede observar no necesariamente un arte poética uniforme; en su lugar se tiene una propuesta conformada por distintas aristas que se complementan entre sí.

De este modo, no se pretende fijar la obra del vate peruano en una corriente o en un marco histórico específico, sino indagar en la reflexión —diríase «metaliteraria»— realizada en el mismo discurso poético. Según Peltzer (1994), se trata de «metapoesía»,

a la cual define como una composición que enuncia el programa estético que instruye y se va realizando a sí mismo a medida que avanza el poema; poesía, en efecto, que muestra el proceso y las interrogantes propias del actor creador. Por ello, al convertirse estos poemas en palabra «desnuda», son eficaces para identificar las prácticas de cada autor donde exhiben de manera manifiesta los principios que las rigen (Sánchez-Torre, 1993). Por consiguiente, es importante destacar dicho trasfondo que se presenta como un proceso complejo en el que se exponen los distintos elementos, ideas y estructuras relacionadas al quehacer poético.

Para finalizar este apartado y proseguir con el análisis de los poemas, es pertinente sumar los aportes de Popovic (1993), quien, en su artículo titulado “Les deux «arts poétique» de Paul Verlaine”, esboza una clasificación de las artes poéticas que pueden resultar un punto de partida importante para ubicar los textos de Chocano en torno a estos ejes; ejercicio ya realizado, además, sobre el poema “Blasón” (Iparraguirre, 2010). Siguiendo con ello, Popovic menciona al respecto:

Cependant que les formes sont extrêmement diverses, six types de visées principales peuvent néanmoins être circonscrits et attribués à cette théorie d'extraits: 1. des visées *descriptives* en acte lorsque les textes disent comment et de quoi est faite la poésie ; 2. des visées *didactiques* à l'œuvre quand l'auteur se fait pédagogue et veut apprendre comment faire de la (bonne) poésie dans un texte qui pourrait avoir pour titre: «le poème, *do it yourself*»; 3. des visées *cooptatives/exclusives* perceptibles lorsqu'il s'agit d'affirmer qu'il faut faire ceci à l'exclusion de cela ou préférer ceux-ci à ceux-là dans les écrivains du voisinage; 4. des visées *législatives, normatives et prescriptives* de mise lorsque sont énumérés les règles, critères et lois du goût, du talent, de l'efficacité, du désir et de l'art vivant, de la révolution poétique (etc.: le paradigme est touffu); 5. des visées théoriques ostensibles lorsque les textes cherchent à livrer un modèle de décodage, de consommation et de lecture du poétique; 6. des visées *rétroactives et/ou prospectives* opérantes lorsque les textes effectuent une saisie de l'histoire de la poésie et/ou conjecturent son avenir. Ces six visées composent la matrice pragmatique du genre de l'«art poétique», la batterie de ses potentialités performatives, pour peu que ce genre et sa tradition existent (pp. 105-106)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “A pesar de que las modalidades son extremadamente diversas, seis tipos de intenciones pueden, no obstante, ser circunscritas y atribuidas a esta teoría de extractos: 1. las intenciones descriptivas, cuando los textos dicen cómo y de qué está hecha la poesía; 2. las intenciones didácticas con respecto a la obra, cuando el autor se convierte en maestro y quiere enseñar cómo hacer (buena) poesía de un texto que puede tener por título «el poema, hazlo tú mismo»; 3. las intenciones cooptativas/exclusivas, perceptibles cuando estas afirman que tienen que hacer esto con exclusión de aquello o preferir aquello entre los demás escritores próximos; 4. las intenciones legislativas, normativas y prescriptivas, fijadas cuando son enumeradas las reglas, criterios y leyes del gusto, el talento, la eficacia, el deseo y el arte vivo, la revolución poética (etc.: el paradigma es amplio); 5. las intenciones teóricas, ostensibles cuando los textos buscan entregar un modelo de decodificación, de consumo y de lectura poética; 6. las intenciones retroactivas y/o prospectivas, operativas cuando los textos capturan la historia de la poesía y/o conjeturan su porvenir. Estas seis intenciones componen la matriz pragmática del género del «arte poética», de la variedad de sus potenciales performativos, siempre que este género y esa tradición existan.” (Traducción de Samantha Cisneros).

Sobre lo citado, es importante enfatizar el carácter abierto (léase variable y dinámico) de dicha clasificación, además de resaltar el hecho de que esas seis intenciones que se plantean tienen un carácter eminentemente pragmático, es decir, manifiestan el *finis operis* del autor: la finalidad objetiva del poema al ser concebido, más allá del *finis operantis*: el resultado o efecto que pueda causar en su receptor (ya sea crítico, lector u oyente). Bajo este marco, es oportuno proseguir con la parte central de este estudio.

## ANÁLISIS Y CLASIFICACIÓN

Llegados a este punto, se explica la metodología planteada para el respectivo análisis de “El nuevo dodecasílabo”, “Troquel” y “Ánfora”, así como se detallan los criterios de selección de los poemas escogidos. Sobre lo primero, la presente herramienta hermenéutica de corte pluralista propuesta por García-Bedoya (2019) permite, a partir de la división en tres partes o estratos del análisis inmanentista, una aproximación sistemática a cada uno de los poemas en cuestión.

Esta división tripartita se corresponde con los aportes de la lingüística y la retórica, motivo por el que aborda en el texto —en este caso, poemas— aspectos referentes al plano del contenido y de la expresión, que se han dividido en tres estratos a la vez emparentados con las relaciones canónicas de la retórica: el estrato superficial (*elocutio*) que está relacionado con los recursos verbales utilizados en el poema; el estrato intermedio (*dispositio*) en concordancia con la distribución de los materiales textuales y, en tercer lugar, el estrato profundo (*inventio*) que podría entenderse como una semántica textual (García-Bedoya, 2019). Luego de ello, tras obtener los resultados propios del acercamiento formal a los poemas, se realiza el ejercicio interpretativo o de comprensión, que en este estudio se ha determinado en relación con la identificación del arte poética de Chocano. Asimismo, se utilizan los postulados teóricos de Balbín (1975), que permiten brindar mayor solidez al análisis formal y los estudios de Navarro Tomás (1972) para identificar los distintos dispositivos poéticos.

Por otro lado, en lo que concierne al criterio de selección, en este artículo se han utilizado tres poemas que aparecen en una antología realizada por la editorial Jackson (1961), donde más de un centenar acompañan dicha edición y se encuentran agrupados sobre ejes temáticos y en los cuales se ha indagado en el de «Arte poético»; dicho apartado ha hecho que se repare en la importancia de tomar en cuenta dichas composiciones por la reflexión que se establece sobre el acto creativo y también por la limitada bibliografía

disponible al respecto. Así, se buscó, en principio, poemas con una temática distinta y, sobre todo, que pertenezcan a diferentes publicaciones para identificar acaso una evolución o un proceso diacrónico que desarrolle con mayor puntualidad uno u otro tema.

### ANÁLISIS DEL POEMA “EL NUEVO DODECASÍLABO”

Este poema forma parte de una de las primeras obras de José Santos Chocano: *Selva virgen* (1896), donde se advierten claras preocupaciones por el carácter formal de las composiciones; en ese sentido, es pertinente dirigirse al texto para continuar con su análisis y rastrear aspectos fundamentales para su debida explicación y comprensión.

#### EL NUEVO DODECASÍLABO

*A Amado Nervo*

1 <sup>2</sup> Musa, prende nuevos ritmos en las liras,	(óóóó / óóóó / ooóó)
nuevas formas, nuevos triunfos, nuevas palmas;	(óóóó / óóóó / óóóó)
que <u>en</u> las formas ya gastadas sólo <u>inspiras</u>	(ooóó / óóóó / óóóó)
viejas cosas, viejos temas, viejas almas.	(óóóó / óóóó / ooóó)
5 <u>No</u> en el carro de dos ruedas que gemían	(óóóó / ooóó / ooóó)
bajo <u>el</u> peso del augusto Juan de Mena:	(ooóó / ooóó / óóóó)
hemistiquios de seis radios, que corrían	(ooóó / ooóó / ooóó)
doblemente triunfadores en la arena.	(óóóó / ooóó / ooóó)
9 No en la forma con que cruza claroscuros	(óóóó / ooóó / óóóó)
la barquilla de sus locos pensamientos,	(ooóó / ooóó / ooóó)
que va en busca de los puertos más seguros,	(ooóó / ooóó / óóóó)
al azote despiadado de los vientos...	(ooóó / ooóó / ooóó)
13 Musa, canta tus canciones en la nueva	(óóóó / ooóó / ooóó)
triple forma de los nuevos cuatro radios:	(óóóó / ooóó / ooóó)
carro de oro que a la musa rauda lleva	(óóóó / ooóó / óóóó)
al escape por los líricos estadios.	(ooóó / ooóó / ooóó)

<sup>2</sup> Los números que aparecen a inicios de ciertas líneas del poema “El nuevo dodecasílabo” indican el número del verso al que corresponde.

17 ¡Son tres golpes remachando la cadena, son tres saltos que coronan tres alturas: se dirían tres corceles que en la arena estamparon cuatro firmes herraduras!	(ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ)
21 Triple lengua dragoniana, que vibrante lame el cuerpo de la musa que se crispa: triple corte sobre el dorso de un diamante, sobre el cáliz de una rosa triple avispa...	(ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ)
25 Es la sístole y la diástole en el verso, vaivén loco de las olas en la lira, trino alegre que gorjea limpio y terso, aspa triple que en los aires rauda gira...	(ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ)
29 Finge trípode en que roja llamarada arde, y rasga las penumbras más remotas: es conjuro de sibila que inspirada da tres veces en tres tonos cuatro notas...	(ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ)
33 ¡Musa canta, que así puedes en un día, ya que tiran de este carro tres corceles, conquistarte tres imperios de armonía y ceñirte tres coronas de laureles!... (Chocano, 1945, pp. 116-117).	(ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ)

Partiendo del modelo hermenéutico de García-Bedoya (2019), se prosigue con el análisis del estrato superficial del poema donde se abordan los aspectos referentes al plano expresivo: versificación, ornato y figuras retóricas, y estilo. De esta manera, es posible definir que el poema está conformado por nueve estrofas de cuartetos dodecasílabos en los que la totalidad de los tiempos marcados se encuentran de forma necesaria en tercera, séptima y onceava sílaba, lo cual constituye un ritmo pedal peón tercero de base. A partir de esto, los demás golpes acentuales se alternan en las restantes sílabas impares con especial relevancia en la primera sílaba y excepcionalmente en la segunda y sexta. Así,

pues, dos acentos en sílabas pares correspondientes a las palabras «vai-vén lo-co» (en segunda) y en «a-sí pue-des» (en sexta) correspondientes a los versos 26 y 33, se consideran pararrítmicos. La rima en cada cuarteto es consonante y encadenada, y no implica mayor complejidad. En cuanto al tono, este se marca por dos pausas breves que dividen cada verso en tres hemistiquios de cuatro sílabas cada uno; se trata del recurso formal más relevante en la construcción de la estrofa como se verá más adelante.

El poeta pone en evidencia un juego de tono rítmico que marca claramente la propuesta concepción del poema. Esta división tiene constancia en la mayoría de los versos, con excepción del 25 (“Es la sísto / le y la diásto / le en el verso,” y del 29 (“Finge trí / pode en que / roja llamarada”). Ambos inicios de estrofa en los que la pausa rompe la sintaxis al fragmentar palabras; por ende, se forman momentos de expectativa frustrada y dinamizan el poema. Por las características revisadas y en base del manual de *Métrica española* (1972) de Tomás Navarro, se identifica que el dispositivo poético usado por Chocano es el dodecasílabo ternario. Recobra su uso en el Modernismo y proviene de la forma trocaica del neoclásico (Navarro, 1972); a su vez, las figuras retóricas más resaltantes son el empleo de la metáfora y la creación de imágenes visuales poderosas que aluden a la significación de lo triple, temática constante en el poema.

El estrato medio está comprendido, en primer lugar, por las estructuras narrativas, aunque en este caso ausentes, debido a que el poema se limita a la descripción del proyecto accionario presentado por el locutor a la Musa. En segundo lugar, las estructuras discursivas se refieren a la pragmática lírica en el “Nuevo dodecasílabo”, donde el sujeto lírico se dirige a la Musa —patente en el poema como alocutario figural— invitándole a conducir el carro de la nueva forma, es decir, el dodecasílabo ternario; asimismo, da indicaciones sobre lo que debe o no hacer la conductora, lo cual conlleva a afirmar que el poema se ubica en la modalidad de apóstrofe lírico (García-Bedoya, 2019).

A continuación, en el desarrollo del análisis del estrato profundo, se abordan los tres temas principales que originan la división del poema en tres secciones. En primer lugar, la comparación y superación de la tradición es el tema que marca la pauta del poema en la segunda y en la tercera estrofas; así en los versos 5 y 6 (“No en el carro de dos ruedas que gemían / bajo el peso del augusto Juan de Mena”), es posible evidenciar el desarrollo temático. De esta forma, es pertinente acudir a un análisis pretextual en el caso de “El nuevo dodecasílabo” tomando en cuenta que Chocano dedica el poema a un joven Amado

Nervo y se refiere a Juan de Mena en el propio texto. En este sentido, vale afirmar que Chocano conoce la tradición poética española de la que forma parte y es capaz de aludir y comparar su arte nuevo y triunfante a la forma desgastada del verso dodecasílabo que perfeccionó Juan de Mena en el siglo XV al componer un verso de arte mayor con dos hemistiquios hexasílabos (Navarro, 1972). Esto se evidencia en los versos 7 y 8: “hemistiquios de seis radios, que corrían / doblemente triunfadores en la arena”; la metáfora presentada compara los seis radios (o ejes) del coche con el número de sílabas métricas por hemistiquio. La dedicatoria a Amado Nervo, por su parte, puede relacionarse intertextualmente con su poema “El metro de doce” (1905), del cual sería pretexto temático el de Chocano (1898); sin embargo, Nervo se decanta por otra estrofa utilizada en el Modernismo: el dodecasílabo dactílico.

En segundo lugar, existe una conciencia poética que reflexiona sobre la forma del poema en sí. Así, la mención de lo triple en el texto poético se construye con imágenes muy poderosas y con la vasta descripción metafórica presente en las estrofas de la quinta a la octava, tal como atestigua el verso 24 (“sobre el cáliz de una rosa triple avispa”) con el fin de dar a entender temáticamente la construcción formal perseguida por el dispositivo poético. Esta reflexión se evidencia a lo largo del poema; por ejemplo, en el verso 32 (“da tres veces en tres tonos cuatro notas”), donde se entiende a las cuatro notas como sílabas dentro de los tres tonos que son los hemistiquios constitutivos de los versos de la estrofa. De esta manera, la alegoría que construye el poeta en relación con la figura de Musa, guía y conductora del carro tirado por tres caballos, encuentra referencias tanto en la descripción del diseño del carro como en el accionar y en la fisonomía de los caballos. Se colige de esto que la reflexión escritural está fuertemente desarrollada y se vincula con la visión de arte poética que busca exponer y visibilizar la reflexión sobre la forma.

Por último, la alegoría termina por construirse con la consumación del triunfo, conquista y lauro triple de la misma, hecho que se expresa en la última estrofa del poema que sigue las ideas formuladas desde la primera. En consecuencia, la alegoría de la “Musa” sería la personificación de la inspiración del poeta o, en otras palabras, su programa o ideario estético. El triunfo de esta representa, asimismo, el objetivo y finalidad de este ideal estético que se expone como parte del arte poético de Chocano en este poema.

En conclusión, en el “El nuevo dodecasílabo”, la reflexión sobre la construcción formal de la estrofa dodecasílabo ternaria en sí misma —la que Chocano busca instaurar como forma renovada en el Modernismo—, sumada a la presentación de un ideario estético reflejado en la figura de la musa en tanto guía conductora de la novedad y a la superación de la tradición poética precedente personificada en la mención a Juan de Mena, constituyen la noción de arte poético en este texto que, finalmente, se erige como un metapoema. Por tanto, la clasificación del arte poética de “El nuevo dodecasílabo”, respecto de las categorías propuestas por Popovic (1993), encajaría con la primera clasificación de intenciones pragmáticas del género del arte poética, esto es, la intención que describe la forma del dispositivo poético del dodecasílabo ternario.

### ANÁLISIS DEL POEMA “TROQUEL”

En este apartado se analiza un poema publicado en *Alma América* (1906) y cuya propuesta de arte poética se basa en la primacía y centralidad de la figura del locutor-poeta en la composición que busca fundar un nuevo arte donde opera como re-descubridor y renovador del ideal poético americano. A continuación, se procede con el análisis y la explicación del mismo.

#### TROQUEL

1 <sup>3</sup> No beberé en las linfas de la castalia fuente,	(Ó OOÓ OÓO // OOOÓO ÓO)
ni cruzaré los bosques floridos de El Parnaso	(OOOÓ OÓO // OÓO OOÓO)
ni tras las nueve hermanas dirigiré mi paso:	(OOOÓO ÓO // OOOÓ OÓO)
pero al cantar mis himnos, levantaré mi frente.	(OOOÓ OÓO // OOOÓ OÓO)

5 Mi culto no es el culto de la pasada gente,	(OÓO OOÓO // OOOÓO ÓO)
ni me es bastante el vuelo solemne del Pegaso:	(OÓ OÓO ÓO // OÓO OOÓO)
los trópicos avivan la flama en que me abraso;	(OÓOO OÓO // OÓO OOÓO)
y en mis oídos suena la voz de un Continente.	(OOOÓO ÓO // OÓ OOOÓO)

9 Yo beberé en las aguas de caudalosos ríos;	(Ó OOÓ OÓO // OOOÓO ÓO)
y cruzaré otros bosques lozanos y bravíos;	(OOOÓ OÓO // OÓO OOÓO)
yo buscaré a otra Musa que asombre al Universo.	(Ó OOÓ OÓO // OÓO OOÓO)

<sup>3</sup> Los números que aparecen a inicios de ciertas líneas del poema “Troquel” indican el número del verso al que corresponde.

12 Yo de una rima frágil haré mi carabela;	(Ó OOÓO ÓO // OÓ OOOÓO)
me sentaré en la popa, desataré la vela;	(OOOÓ OÓO // OOOÓ OÓO)
y zarparé a las Indias, como un Colón del verso.	(OOOÓ OÓO // OOOÓ OÓO)

(Chocano, 1945, p. 115).

En este poema, también se desarrolla el análisis respectivo en los tres estratos del modelo interpretativo presentado. A nivel superficial, cabe indicar que la composición del poema “Troquel” está basada en el empleo del soneto alejandrino —estrofa de uso destacado en el Modernismo— con tiempos marcados constantes en la cuarta y sexta sílaba métrica de cada isostiquio y eventuales variaciones en primera, segunda y novena sílaba. Por tanto, se consideran que estos son versos alejandrinos con acento estrófico trocaico agrupados en cuartetos del tipo ABBA y en tercetos del tipo CCD EED, combinación en el terceto poco frecuentes a inicios del Modernismo (Navarro, 1972). En cuanto a los recursos retóricos, el más resaltante es el símil en el último verso, ya que la voz lírica se compara con Cristóbal Colón; por otro lado, la ostensible antítesis en “Troquel” se explicará detenidamente en el estrato profundo.

Corresponde al estrato medio la estructura discursiva en la que el sujeto lírico reflexiona sobre las acciones que no realizará con la finalidad de separarse y deslindar de la tradición que lo precede, y presenta su propio ideal de quehacer poético. En consecuencia, el locutor se manifiesta sobre sus ideales y habla de su proyecto poético en primera persona dirigiéndose hacia un alocutario funcional; por tanto, es correcto afirmar que nos encontramos ante la modalidad pragmática llamada efusión lírica (García-Bedoya, 2019).

Para analizar con mayor precisión las ideas de arte poética en “Troquel”, se procede al examen del texto en su estrato profundo. En él, resulta pertinente resaltar la relación del recurso de la antítesis con la temática planteada. Así, en la primera estrofa se hace referencia constante a la tradición poética grecolatina (siempre con oraciones negativas) para deslindar de ella; esto se encuentra en las siguientes palabras: «castalia», «fuente», «Parnaso», «nueve hermanas», «himnos» y «Pegaso». En contraposición, en las oraciones afirmativas en las que se hacen referencias a la territorialidad y a la nueva conquista del territorio americano, se destaca este tópico en las palabras como «Trópicos», «Continente», «carabela», «popa», «vela», «Indias» y «Colón». El uso de mayúsculas se

debe a que su nivel semántico se considera clave en el poema. De este modo, se desarrolla el recurso antitético entre el primer cuarteto y el primer terceto del soneto, lo cual produce una interesante relación de correspondencia temática y paralelística.

Al mismo tiempo y de modo complementario, se desarrollan marcados paralelismos sintácticos en el uso del verbo de acción en tiempo futuro acompañado de complementos en los que se presenta la reacción a la tradición en la primera estrofa y un proyecto poético propio de la voz poética en los tercetos. La excepción al paralelismo es la segunda estrofa, pues el tiempo presente es preponderante, esto es señal de la vigencia y relevancia del ideal de poesía manifestado en el poema. El recurso de la correspondencia se concentra especialmente en la contestación de la isotopía (del segundo cuarteto) en el último terceto de la composición; eso responde a la declaración del ideal de verso plasmado en la segunda estrofa con una propuesta de programa accionario en la formulación en tiempo futuro de la última estrofa.

Conviene observar la importancia semántica de algunos de los términos empleados en el poema. Por ejemplo, el título (“Troquel”) da a entender que el poeta busca establecer un nuevo molde para la tradición de la poesía americana; desde una propuesta a nivel temático de contenido mundonovista que resulta más sugerente que el dispositivo poético utilizado, más bien, de carácter modernista. La designación de su rima como «frágil», al inicio del último terceto, da pie a una idea de poesía como «palabra alada», rima liviana y ligera. La mención a Colón opera en referencia al mundo occidental; y entra en contradicción con el hecho de que el sujeto lírico trate de descubrir un nuevo ideal poético desde América que “asombre al Universo”.

Finalmente, se concluye que el ideal poético de Chocano en “Troquel” se expone a través de dos temáticas planteadas en cada uno de los cuartetos que llegan a su conclusión en los tercetos: i) la presentación de un arte poética específico como «culto» centrado en el tópico mundonovista y ii) la formulación de un programa accionario que se opone a la tradición grecolatina precedente. Sumado a ello, la primacía y centralismo de la figura del locutor-poeta parece acercarse a la operatividad de un genio creador-renovador (rasgo modernista) que busca una concepción de arte poética totalmente nueva desde el «re-descubrimiento» del continente americano, pero desde la ruptura con la tradición grecolatina. Así, se desprende de esta interpretación que la clasificación del arte poético en “Troquel” corresponde a la intención exclusiva de las categorías de pragmática del arte

poética (Popovic, 1993), pues el poema antitético se basa en la exclusión de ciertas acciones y la preferencia de otro ideal propuesto como programa estético americano.

### ANÁLISIS DE “ÁNFORA”

Por último, se analiza un poema que forma parte de la sección de textos modernistas del poemario *Fiat Lux!* (1908). De los tres poemas seleccionados, quizás sea este el más logrado en cuestión de forma y estilo retórico; a su vez, se destaca un peculiar rasgo de musicalidad y sonoridad. Leámoslo:

#### ÁNFORA

1 <sup>4</sup> Mi verso es ánfora de poesía,	(OÓOÓOO / OOOÓO)
en cuya cóncava sonoridad	(OOOÓOO / OOOÓ[O])
entra una ráfaga de fantasía	(ÓOOÓOO / OOOÓO)
y hace una música de tempestad.	(ÓOOÓOO / OOOÓ[O])
5 La musa indígena díctame un canto	(OÓOÓOO / ÓOOÓO)
de raras métricas y nuevo son;	(OÓOÓOO / OÓOÓ[O])
y el canto épico que así levanto	(OÓOÓOO / OÓOÓO)
brotaba de lo íntimo del corazón.	(ÓOOÓOO / OOOÓ[O])
9 Las selvas vírgenes tienen rumores	(OÓOÓOO / ÓOOÓO)
que en pompas rítmicas llegan a mí;	(OÓOÓOO / ÓOOÓ[O])
y en lo recóndito de mis amores	(OOOÓOO / OOOÓO)
rebulle el cántico que siempre oí.	(OÓOÓOO / OÓOÓ[O])
13 La voz magnífica de los torrentes,	(OÓOÓOO / OOOÓO)
la de los céfiros en la extensión,	(OOOÓOO / OOOÓ[O])
la de los pájaros, la de las fuentes,	(OOOÓOO / OOOÓO)
la de los árboles en floración.	(OOOÓOO / OOOÓ[O])
17 Tal es el ánfora de poesía,	(ÓOOÓOO / OOOÓO)
en cuya cóncava sonoridad	(OOOÓOO / OOOÓ[O])

---

<sup>4</sup> Los números que aparecen a inicios de ciertas líneas del poema “Ánfora” indican el número del verso al que corresponde.

entra una ráfaga de fantasía  
y hace una música de tempestad.  
(Chocano, 1945, p. 121).

(ÓÓÓÓÓ / ÓÓÓÓÓ)  
(ÓÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ[O])

Después de la respectiva escansión métrica, propia del estrato superficial, es posible percibir que el poema se encuentra constituido por un ritmo de cantidad peculiar, pues en todas las estrofas los versos pares son agudos, conformándose así versos endecasílabos. La rima, en todas las estrofas, se califica como consonante y alternada. Por otra parte, un aspecto a observar son las pausas internas en todos los versos que generan cláusulas de seis y cinco sílabas métricas. Esta evidente característica se debe al recurso del paralelismo estructural en las primeras seis sílabas de los versos que son conformados por sustantivos y adjetivos que terminan en palabra esdrújula, lo cual marca un tipo de axis rítmico en la cuarta sílaba a lo largo del poema. El objetivo de esta construcción sintáctica quizás sea destacar la naturaleza fonética de la palabra «ánfora», así como reparar en estos vocablos con fuerte significación al colocarlos en la misma posición dentro del verso.

En tanto a la ubicación de los tiempos marcados del poema o ritmo de intensidad, es probable que este sea el recurso rítmico preponderante del poema. Aunado a otros recursos, esta construcción erige la musicalidad en “Ánfora”. En ese sentido, se tiene como base un metro endecasílabo sáfico con acentos en cuarta, octava y décima sílaba; y mediante variaciones sobre este metro se va dinamizando el ritmo del poema: en los versos 6, 7 y 12, la marca se encuentra, además, en décima sílaba, formando un verso endecasílabo sáfico largo pleno; por otra parte, los versos 3, 4, 8, 17, 19 y 20 se consideran endecasílabos sáficos difusos plenos al marcar solamente en primera, cuarta y décima sílaba; mientras que, en cuatro casos adicionales, versos 11, 14, 15 y 16 se tiene solo la marca en la sílaba cuarta y décima, conformando un endecasílabo sáfico difuso; cabe resaltar que el acento en séptima sílaba se considera acento extrarrítmico en los versos 5, 9 y 10. Asimismo, en los versos 1, 2, 13 y 16, se emplea del endecasílabo heroico difuso con acentos en la segunda, cuarta y décima sílaba. Estas modalidades de verso endecasílabo son utilizadas con menor frecuencia que otras; sin embargo, se consideran recursos que inyectan dinamismo y musicalidad al verso.

De esta forma, se puede considerar que la constante acentuación de la cuarta sílaba con el objeto de dar una entonación ascendente y luego descendente a la primera parte de los versos, y de dotarla de musicalidad. Para tal fin, la alternancia regular de versos

endecasílabos con terminación en palabras agudas y graves en las estrofas internas del poema ayuda al dinamismo de estas. Adicionalmente, se puede decir que, en “Ánfora”, la terminación aguda del endecasílabo es herencia del poeta romántico José de Espronceda (Navarro, 1972), gran influencia de Chocano en sus inicios literarios. En conclusión, todo lo anterior se condice con la idea de «cóncava sonoridad» que plantea como principal temática de arte poética para su «verso» en “Ánfora”, cuya significación, reforzada por los rasgos formales del poema, se entiende como recipiente que permite el ingreso de la inspiración a través de lo difuso y musical de estas inusuales modalidades en las cinco estrofas del cuarteto endecasílabo del poema.

A propósito del principal rasgo de sonoridad de “Ánfora”, se procede al análisis fonético. Un primer rasgo importante es el uso de palabras esdrújulas en la primera parte de los versos y de agudas al final de los versos pares del poema, característica ya explicada líneas arriba. Un segundo rasgo es la presencia de vocales abiertas (a, e, o) en la mayoría de versos del poema y la poca presencia de vocales cerradas (i, u), como aparecen exclusivamente en «música» palabra clave en el poema. Esto indicaría la incidencia de fuerza y fluidez en la pronunciación y la posible declamación de estos versos tan sonoros. A su vez, en “Ánfora” hay frecuentes aliteraciones en la tercera y cuarta estrofa referentes a la territorialidad como tópico del poema; este recurso lo constituyen múltiples sonidos sibilantes o fricativos (/f/, /x/ y /s/) y las vibrantes simples o múltiples (/r/ y /r/), los cuales representan sonidos de la naturaleza enviados por “[L]a musa indígena” desde los cuales el contenido del «verso» se inspira en elementos de lo exótico de las “selvas vírgenes”, es decir, “[L]a voz magnífica de los torrentes”, “céfiros”, “pájaros”, “fuentes” y “árboles en floración”.

En cuanto al plano retórico, se encuentra en el tercer y el cuarto versos la figura retórica de pensamiento del oxímoron en la relación del sustantivo y el adjetivo: “entra una ráfaga de fantasía” e “y hace una música de tempestad.”. Además, el uso del recurso estructural de la anáfora en la cuarta estrofa se explica por la intención enumerativa de parte del poeta; por último, se observa la introducción de metáforas continuas desde el verso 1 (“Mi verso es ánfora de poesía”), donde se plantea el tema de poema.

En cuanto al estrato medio, es posible determinar que no hay acción narrativa patente. La descripción es, pues, la intención fundamental de este texto lírico, por lo que

se deduce que se inscribe dentro de la modalidad pragmática de enunciación lírica al no contar con un alocutario figural en la concepción del poema.

En el análisis del estrato profundo, por su parte, se explican las funciones temáticas ya advertidas en el estrato superficial; de este modo, es posible afirmar que el poema se construye a partir de la descripción. Así, la primera estrofa delinea las características del proyecto de «verso» ideal que intenta mostrar el poeta en el que se implica que su verso es recipiente para sonidos que llegan a él; luego, en la segunda estrofa es narrada la acción de la musa desde el cuarto verso (“La musa indígena díctame un canto”), planteando de esta forma la temática de la musa como agente de inspiración autóctona. A continuación, a partir de la tercera estrofa se describe el paisaje plasmado en las “selvas vírgenes” y se inicia con la enumeración de elementos exóticos y musicales que inspiran el «verso» y «rebullen» dentro del «ánfora» que es el «verso»; finalmente, entre la primera y quinta estrofa se construye un retorno ideológico que refuerza la característica sonora y musical propia del proyecto de verso, esto es, de arte poética como tema de “Ánfora”.

Para finalizar, se considera que, en “Ánfora”, la idea del verso representado en la metáfora del recipiente cóncavo y la del contenido sonoro como música que reverbera dentro de este cumplen con una función de complementariedad que se confirma en la concepción del arte poética del poema. Entonces, es posible aseverar que, en “Ánfora”, en consonancia con el proyecto estético de la mayoría de modernistas, Chocano desarrolla una temática de inspiración poética que desde la naturaleza llega a depositarse en su «verso» que, materializado en la figura del ánfora y como forma de su proyecto poético ideal, es receptor y amplificador de la distintiva sonoridad y musicalidad de estos elementos. Partiendo de esta conclusión, la clasificación del arte poética, según la pragmática de Popovic (1993), corresponde a la intención descriptiva a propósito de la metáfora del verso convertido en ánfora mediante la cual se dice cómo y de qué está hecha la poesía.

## **CONSIDERACIONES FINALES**

Recapitulando, el análisis de los textos realizados ha expuesto algunos hallazgos importantes sobre la relación que existe entre la poesía de Chocano y lo que hemos denominado su arte poética. En primer lugar, se ha encontrado en ellos un conjunto de reflexiones sobre la praxis creativa. Por ejemplo, en “El nuevo dodecasílabo”, el sujeto lírico propone la innovación del metro de doce sílabas; en “Troquel”, expresa la escisión

que realiza su arte respecto de la tradición anterior; y en “Ánfora”, el sujeto lírico hace una descripción de su verso, vale decir, de su poesía como un contenedor de melodías. En ese sentido, convendría denominar a este tipo de composiciones como «metapoemas».

En la misma línea, es importante destacar la presencia estructural del arte poética en cada poema. Como se ha podido notar por el análisis, existe un sujeto lírico que elabora reflexiones sobre su arte donde se exponen aspectos referentes al poema, al poeta o a la tradición poética. Así, esta conciencia poética no solo opera a nivel temático, sino también lo hace a nivel formal como puede evidenciarse en los análisis del estrato superficial de los textos y, de forma más resaltante, en “El nuevo dodecasílabo”.

Por otro lado, enfatizamos que la clasificación de Popovic (1993) ha permitido encontrar en los poemas intenciones cooptativas (cuando el sujeto lírico plantea una ruptura con su tradición) y descriptivas (cuando el sujeto lírico detalla los elementos que conforman su poesía). En ese orden argumentativo, los objetivos según dicha clasificación muestran, en el poeta, una finalidad innovadora en su contexto literario; no obstante, es importante tener en cuenta que dicho ímpetu renovador termina funcionando más a nivel temático que el propiamente formal.

Para finalizar, cabe señalar que este estudio permite renovar la manera de acercarse la producción poética del vate peruano toda vez que estos poemas, que se han señalado como «metapoemas», permiten la inauguración de un nuevo campo de estudios en su obra que hagan posible indagar con mayor precisión sobre la producción que conforman, diríase, el programa estético de José Santos Chocano: donde se reúne su posición sobre la actitud del poeta, la creación de la poesía y la ruptura con la tradición.

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BALBÍN, R. de (1975). *Sistema de rítmica castellana* [3ª ed.]. Gredos.

CASAS, A. (2000). La función autopoética y el problema de la productividad histórica. En José Romera y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED* (pp. 209-218). Visor.

CORNEJO-POLAR, A. (1980). Historia de la literatura del Perú republicano. En VV. AA., *Historia del Perú. Tomo VIII* (pp. 72-74). Juan Mejía Baca.

CHOCANO, J. S. (1945). *Poesías*. W.M. Jackson.

- DÍAZ-CABALLERO, J., FERNÁNDEZ-COZMAN, C., GARCÍA-BEDOYA, C., & HUAMÁN, M. Á. (1990). El Perú crítico: utopía y realidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 31(32), 171-218.
- DUCROT, O., & TODOROV, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI.
- ESCOBAR, A. (1965). *Antología de la poesía peruana*. Ediciones Nuevo Mundo.
- FERNÁNDEZ-COZMAN, C. (2000). *Raúl Porras Barrenechea y la Literatura Peruana*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://apl.org.pe/wp-content/uploads/2021/08/Raul-Porras-C-Fernandez-WEB-1.pdf>
- FLORES, Á. (2019). *Alma América (1906) de José Santos Chocano y la ciudad letrada del modernismo hispanoamericano. Una aproximación*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/10754>
- GARCÍA-BEDOYA, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Editorial Cátedra Vallejo.
- IPARRAGUIRRE, A. (2010). El género poemático del blasón bajo el signo de Darío: artes poéticas de aves, naturalezas nativas y voces únicas en dos poetas peruanos. *Lexis*, 34(2), 275–306. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/1530/1473>
- LUCIFORA, Ma. C. (2015). Las autopoéticas como máscaras. *Revista RECIAL*, 7(6). <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11899>
- MARIÁTEGUI, J. C. (1991 [1928]). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* [56ª ed.]. Amauta.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1972). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* [3ª ed.]. Guadarrama.
- ORTEGA, J. (1993). José Santos Chocano. En Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo* (pp. 693-696). Cátedra.
- PARRA DEL RIEGO, J. (1943). Santos Chocano, su vida y su obra. En *Prosa* (pp. 61-72). Biblioteca de Cultura Uruguaya.
- PELTZER, F. (1994). *Poesía sobre la poesía (en la literatura argentina contemporánea)*. Botella al Mar.
- POLLAROLO, G., & CHUECA, L. F. (eds.). (2019). *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Aleph Impresiones.

- POPOVIC, P. (1993). Les deux «arts poétique» de Paul Verlaine [Trad. de Samantha Cisneros]. *Études françaises*, 29(3), 103-121.
- PORRAS-BARRENECHEA, R. (1969). *El sentido tradicional en la literatura peruana*. Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- SÁNCHEZ, L. A. (1975). *Aladino. O vida y obra de José Santos Chocano*. Universo.
- SÁNCHEZ, L. A. (1981). *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú. Tomo IV* [6ª ed.]. Juan Mejía Baca.
- SÁNCHEZ-TORRE, L. (1993). Literatura y metaliteratura. En *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX* (pp. 28-84). Departamento de Filología Española de la Universidad de Oviedo.
- TAMAYO-VARGAS, A. (1947). *Apuntes para un estudio de la literatura peruana*. s/e.
- TAMAYO-VARGAS, A. (1993). José Santos Chocano. En *Literatura peruana. Tomo II* (pp. 612-631). Peisa.
- TAURO, A. (1969). *Elementos de literatura peruana* [2ª ed.]. Imprenta Colegio Militar Leoncio Prado.