

Sección de Notas

NOTAS A LA OBRA DE JULIO HERRERA Y REISSIG

I. LA COMPRENSIÓN DEL MUNDO O DE LO OBJETIVO

El romanticismo, siguiendo las enseñanzas de Vico y Herder, exaltó lo peculiar y típico en la historia de los pueblos y de los hombres. Esta actitud historicista produjo en la literatura romántica una profusión de obras que ilustraban lo único y propio que poseían la naturaleza, los hombres o las circunstancias en determinado lugar y en determinada época. Esto no sólo suponía rescatar la peculiaridad espacio-temporal en el mundo objetivo, sino ante todo aceptar la existencia de una realidad objetiva que puede constituirse en materia poética. Los simbolistas, al proclamar la realidad del arte como Absoluto, modifican este principio.

Baudelaire está convencido de que entre los objetos modestos o grandiosos del universo no hay ninguno que posea realidad propia. Sólo tienen existencia perceptible para manifestar lo que la mezquina palabra humana se resigna a llamar *Idea* (1).

El poeta no atenderá a los objetos que lo rodean, sino a las resonancias que en él provocan esos objetos. El mundo exterior le ofrece así signos de una realidad más profunda, signos que el artista debe descifrar o traducir sobre la base de las analogías y correspondencias.

Le symbole n'est plus ici ce qu'il était chez les romantiques et les parnassiens: une comparaison plus ou moins développée, un ornement décoratif, le commentaire imagé d'un sentiment plus ou moins commun. Il est une véritable transposition, une «comparaison prolongée dont on ne nous donne que le second terme, un système de métaphores suivies» (J. Lemaitre). Signe apparent d'un monde complexe et voilé, il le suggère par transparence et chaque, objet, à la fois signifiant et signifié, est le terme d'une vaste équation dont tous les termes se résorbent dans la «ténébreuse et profonde unité» (2).

(1) ALBERT-MARIE SCHMIDT: *La literatura simbolista. 1870-1900.* (Buenos Aires, 1960), p. 7.

(2) ALEXANDRE MICHA: *Notas a Verlaine et les poètes symbolistes* (París, 1943), p. 41.

De lo que se trata es, si cabe el término, de *desrealizar* la realidad, de mediatizarla en beneficio del símbolo. Y en esta línea es claro que la importancia del objeto, del lugar o del tiempo al que se refiere el poema queda anulada. Tanto da que sea cercano o distante. De ahí que el exotismo (lejanía en el espacio), el arcaísmo (lejanía en el tiempo) o el cosmopolitismo (lejanía de lo nativo) puedan interpretarse como formas de enajenarse de una realidad desprestigiada o invalidada. Sobre esta base, que creemos más amplia que la que se refiere a las influencias del Hugo de las *Orientales*, o de las de los parnasianos, se explicaría la predilección de los modernistas por los temas extraños. Prefieren éstos a los cotidianos, según la exacta apreciación de Pedro Salinas al referirse a los «cisnes vagos», de Darío, porque son «vacantes formas disponibles sobre las cuales el poeta podía descargar las significaciones que se le ocurrieran, haciéndolas portadores momentáneos de uno u otro símbolo» (3).

La obra de Julio Herrera y Reissig ejemplifica acabadamente esta tendencia. En sus primeros poemas («Salve, España», «La musa de la playa») muestra su adhesión a la escuela romántica y menciona lugares familiares en versos poco afortunados, como éstos:

*¡Montevideo. Edén. Ninfa encantada!
Allá está la ciudad de mis amores,
cual desnuda odalisca, recostada
en un diván de espumas y de flores* (4).

Pero pronto se encauzará en su verdadero estilo modernista con «Los ojos negros», «Wagnerianas» y especialmente «Las pascuas del tiempo». En el segundo momento de este último poema nos ofrece lo que podía denominarse una Babel de ultratumba, con enumeraciones como la que sigue, en donde mezcla personajes, épocas, lugares (aquí mediante la procedencia de los distintos vinos):

*Bailan Nemrod y Sansón, Anteo, Quirón y Eurito;
bailan Julieta, Eloísa, Santa Teresa y Eulalia,
y los centauros: Caumantes, Grineo, Medón y Clito
(Hércules no; le ha prohibido bailar la celosa Onfalía).
Entra Baco de repente; todos gritan: ¡Vino! ¡Vino!
(Borgoña, Italia y Oporto, Jerez, Chipre, Cognac, Caña,
Ginebra y hasta Aguardiente). Viva el pámpano divino,
vivan Noé y Edgar Poe, Byron, Verlaine y el Champaña!* (p. 286).

(3) PEDRO SALINAS: *Literatura española siglo XX* (México, 1949), p. 50.

(4) JULIO HERRERA Y REISSIG: *Poesías completas y Páginas en prosa* (Madrid, Aguilar, 1961), p. 255. De aquí en adelante las referencias a esta obra se harán por página solamente, según esta edición.

En general la crítica rechazó este exotismo, al que se menciona como «el pecado capital de Herrera». Así comenta Zum Felde:

Tal fue, casi unánimemente, el gran pecado del modernismo latinoamericano, que, en general, aparece hoy como un reflejo del modernismo francés, así en sus formas como en sus motivos... Herrera profesó hasta sus últimos tiempos el mayor desdén por los elementos de su ambiente nativo. La objetividad nacional no existió para él: vivió como envuelto en la nube de su mundo subjetivo, nutrido con las imágenes sugeridas por sus lecturas. Sólo vio y sólo amó esas imágenes (5).

Es evidente el cuño romántico de esta crítica, que culpa al poeta por no satisfacer los requerimientos de localismo o historicismo sostenidos por la escuela. Opiniones más recientes (6) analizan el exotismo, arcaísmo y cosmopolitismo en Herrera como elementos temáticos únicamente, desatendiendo, a nuestro entender, la principal significación de estos recursos.

El poeta uruguayo emplea un procedimiento notable, en el que se sirve de elementos extraños, que alía a los más familiares y próximos para lograr un apartamiento de la realidad objetiva y la consecución del lenguaje simbólico. Para ilustrar esta modalidad hemos elegido dos composiciones de *Los éxtasis de la montaña* y una de *Sonetos de Asia*:

LA VELADA

*La cena ha terminado: legumbres, pan moreno
y uvas aún lujosas de virginal rocío...*

*Rezaron ya. La luna nieva un candor sereno
y el lago se recoge con lácteo escalofrío.*

*El anciano ha concluido un episodio ameno
y el grupo desanúdase con un placer cabrío...*

*Entre tanto, allá fuera, en un silencio bueno,
los campos demacrados encanecen de frío.*

*Luz canta. Lidé corre. Palemón anda en zancos.
Todos rien... La abuela demándales sosiego.*

Anfión, el perro, inclina, junto al anciano ciego,

ojos de lazarillo, familiares y francos...

*Y al son de las castañas que saltan en el fuego
palpitan al unísono sus corazones blancos (pp. 110-111).*

(5) ALBERTO ZUM FELDE: *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. T. II (Montevideo, 1930), p. 124.

(6) ANTONIO SELUJA: «Las clepsidras», en *Homenaje a Julio Herrera y Reissig* (Montevideo, 1963), pp. 19 a 41.

Al principio parece que el poema se ajusta a una descripción de una velada, tal como lo anticipa el título. Así se mencionan: la cena, legumbres, pan moreno, uvas, castañas, fuego. Paralela a estas alusiones surge la sensación cromática: luna, nieve, candor, lácteo, demacrados, encanecen, blancos, y la imagen desarraigada: «el grupo desanúdase con un placer cabrío». Todo esto, si bien no es exactamente localizable, responde a una realidad común, doméstica. Pero de pronto el poeta introduce lo mitológico: Lux, Lidé, Palemón, Anfión (y refiere este último nombre a un perro, jugando con la jerarquía de la fábula antigua). La coherencia de la descripción se rompe y el texto se diluye en una ambigüedad sugerente:

LA GRANJA

*Monjas blancas y lilas de su largo convento,
las palomas ofician visperas en concilio,
y ante el Sol que, custodia regia, bruñe el idilio,
arrullan al milagro vivo del Sacramento...*

*Una vil pesadumbre, solemne en su aspaviento
suntuoso, ubica el pavo: Gran Sultán en exilio...
El disco de los cisnes sueña Renacimiento,
mármoles y serenos éxtasis de Virgilio.*

*Con pulida elegancia de Tenorio en desplante,
un Aramís erótico, fanfarrón y galante,
el gallo erige... ¡Oh huerto de la dicha sin fiebre!*

*No faltan más que el agua bendita y el hisopo,
para mugir las candidas consejas del pesebre
y cacarear en ronda las fábulas de Esopo (p. 128).*

Aquí la granja reúne a palomas, pavo, cisnes, gallo y vaca y gallinas supuestas en la acción verbal (mugir, cacarear). Toda la escena está impregnada de un cierto matiz religioso y ceremonial: monjas, convento, ofician, visperas, concilio, custodia, milagro, Sacramento, agua bendita, hisopo, pesebre. Para calificar a las aves recurre a lo que se ha denominado *paisaje de cultura*. El oriental opulento para el pavo: «Gran Sultán en exilio»; el renacentista para los cisnes (con su reminiscencia clásica: «Mármoles y serenos éxtasis de Virgilio»); el cortesano para el gallo: «Con pulida elegancia de Tenorio en desplante, / un Aramís erótico, fanfarrón y galante». Al mismo tiempo organiza una tensión dramática entre el misticismo de la primera estrofa y la voluptuosidad oriental o donjuanesca de la segunda y tercera. Posiblemente esto se resuelve en el verso: «... ¡Oh huerto de la dicha

sin fiebre!», si lo entendemos como el huerto de la mortificación. Pero también sería válido interpretarlo literalmente, como un huerto lindero a la granja. Quizá la intención es perderse en el apólogo y lo ficticio: «para mugir las cándidas consejas del pesebre / cacarear en ronda las fábulas de Esopo». Lo que ahora nos interesa es verificar nuevamente el procedimiento de apoyarse en ciertos aspectos de la realidad, que seguidamente van a extrañarse o diversificarse para alcanzar así fuerza simbólica:

INSPIRACION REMOTA

*Muge un caimán. Sobre la tersa duna,
maniobra un beato pescador isleño.
Ara el barco los cauces de mi sueño,
en una etíope religión boyuna...*

*El viento se adormece con alguna
musicación de Grieg. Y en el pequeño
drama del abanico marfileño,
tu escote se ha fugado con la Luna.*

*¡Oh, dame de soñar, Amada mía!
A mí tu néctar de misantropía.
Libemos el café... Y así la sabía*

*noche que quintaesencia mis antojos,
cristalice desvelos en la Arabia
lánguida y iaciturna de tus ojos (p. 390).*

Desde el título el autor manifiesta la tendencia hacia lo lejano. Ubica elementos concretos y reales: caimán, duna, pescador, barco, viento, café; pero inmediatamente los modifica o disocia al anexarles una cualidad o una acción que confunde su realidad. Al caimán le atribuye la acción completamente impropia de mugir; a la duna la califica como tersa; el pescador es beato; el barco, ara; el viento se adormece con alguna musicación de Grieg; el café va a ser libado. Todo regido por el propósito fundamental que intentamos definir en páginas anteriores: las alusiones exóticas o anacrónicas no son un fin en sí. A través de ellas o gracias a la cualidad abierta y más libre que ellas suponen, el poeta intenta alcanzar la representación simbólica.

El análisis podría continuarse, pero confiamos en que lo hecho más arriba sea suficiente para apreciar esta valiosa característica de la obra de Herrera y Reissig.

II. LA COMPRESIÓN DEL POETA O DE LO SUBJETIVO

La manera como se califica al poeta es sintomática de las ideas de una época (7). Platón lo veía como un poseído; Aristóteles, como un imitador de la naturaleza animada; el cristianismo le impone su idea trascendente de la revelación. En el romanticismo culmina lo que los psicólogos sociales denominan el proceso de *individuación*, o sea la separación o independencia del individuo de todo contexto (social, político, económico, religioso) en el que estaba integrado; dicho en otras palabras, el hombre de Occidente alcanza la «libertad de». Pero, y siempre de acuerdo con estas teorías, esa conquista es ambigua y conflictual:

Por un lado, lo hace más independiente y más crítico, otorgándole una mayor confianza en sí mismo, y por otro, más solo, aislado y atemorizado (8).

La imagen del poeta romántico, del vate, se corresponde con esta visión. Por una parte, la exaltación soberbia del yo, y por la otra, la soledad y el apartamiento. Al poner el énfasis en el hombre se procede en detrimento del mundo. Esto crea un desequilibrio paradójico:

El subjetivismo moderno afirma la existencia del mundo exterior solamente a partir de la conciencia. Una y otra vez esa conciencia se postula como una conciencia trascendental y una y otra vez se enfrenta al solipsismo. La conciencia no puede salir de sí y fundar el mundo (9).

El poeta moderno intenta resolver este dilema o, al menos, hacerlo consciente. Baudelaire, de acuerdo con la idea de las correspondencias, ve al poeta como traductor:

El poeta está investido del poder casi mágico de deducir y de precisar el sentido de este simbolismo universal. Más aún, conoce la génesis de su creación. Ve en ella, gracias a una intuición de iluminado, los elementos que surgen de una especie de boca de sombra que tal vez sea el Absoluto, tal vez la Nada (10).

Rimbaud lo entenderá como un vidente:

Rimbaud, de la misma manera que algunos teósofos, considera al Creador como una especie de Verbo misterioso que crea cosas, profi-

(7) OCTAVIO PAZ: *El arco y la lira* (México, 1967). Ver capítulo: La inspiración, pp. 160 a 181.

(8) ERICH FROMM: *El miedo a la libertad* (Buenos Aires, 1961), p. 135.

(9) PAZ: *El arco y...*, p. 161.

(10) SCHMIDT: *La literatura...*, pp. 7-8.

riendo palabras eficaces, y disipa su Unidad mientras produce la multiplicidad de la Naturaleza visible. Aquí es donde interviene el vidente: contempla a las criaturas y las nombra; las reduce de esta manera a una esencia verbal que él concentra cada vez más, que cada vez hace más semejante a la esencia primordial, el Verbo, de donde han surgido (11).

Los modernistas hispanoamericanos asimilaron estas imágenes en los maestros franceses. Además, y en el aspecto de su relación con el mundo práctico, manifiestan un rechazo mucho más violento y plañidero que el de los europeos. También es cierto que los ambientes casi pueblerinos adonde habían nacido o en donde residían no podían satisfacer sus inquietudes intelectuales. Así Darío exclama:

yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer... (12).

y Herrera le escribe a Soiza Reilly:

Voy pronto a tener treinta años. Si continúo en Montevideo, se pasarán treinta siglos y siempre en el mismo estado me hallarás, amigo; es decir, mineralizado, achatado, amargo, inadvertido... El progreso no existe para los artistas en esta ciudad colonial, jesuítica, misoneísta en alto grado, mongólica por excelencia... Creo que cuando escribo estoy realmente loco o inconsciente. ¿A qué escribir? ¿Para quién escribir? El país es sordomudo literariamente. ¡Oh paradoja de la literatura en un cementerio de almas! ¡Callemos! ¡Mas, no! ¡Adelante! Escribiré para el mañana, escribiré para mí, para vosotros, raros amigos de buen gusto; escribiré para París, para la Gloria, para la Posteridad... y para no morir de hastío entre tanta muerte moral (p. 27).

Si bien esta carta encuadra perfectamente dentro del tono quejumbroso habitual en Herrera y Reissig, delata también su filiación dentro de la modernidad. El artista se sabe distinto, superior, predestinado. Darío afirma:

Existe una élite, es indudable, como en todas partes, y a ella se debe la conservación de una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo (13).

No creo preciso poner cátedra de teoría de aristos, Aristos, para mí, en este caso significan, sobre todo, independientes. No hay mayor excelencia (14).

(11) SCHMIDT: *La literatura...*, p. 12.

(12) RUBÉN DARÍO: Palabras preliminares a *Prosas profanas*, en *Obras poéticas completas* (Madrid, 1941), p. 470.

(13) DARÍO: Dilucidaciones a *El canto errante*, en *Obras poéticas...*, p. 619.

(14) DARÍO: Dilucidaciones a..., p. 622.

Herrera, al referirse al simbolismo, manifiesta:

Lo abstruso, lo raro, lo original, forma la levadura incorpórea de este pan de Sybaris, que sólo es del gusto de los privilegiados (p. 658).

y en una reflexión acerca de sí mismo:

En qué horrible marea, en qué estúpido caos vivo. Todas las muertes juntas, todos los vacíos, todos los inviernos, todas las noches, siento en mi alma. ¿Soy un naufragio? ¿Soy un entierro? No sé lo que soy. Ya no me siento. Para nada sirvo, soy un desertor de la vida, un cobarde, un inválido, quién sabe cuántas cosas deprimentes o necias. Esta sociedad, esta burguesía, esta fiebre del instinto y del interés, esta erupción del comercio y de la industria, me matan, me desternillan, me enervan, me sancochan en un agua de prosaísmo abyecto... ¿Para qué Dios me habrá dado esta alma? ¿En qué molde he sido hecho, distinto a los demás bimanos con quienes me codeo y a quienes envidio en estos momentos? Soy una paradoja viva, un pobre descarrilado, sin duda; pero soy, existo, no me puedo hacer de otro modo... (p. 69).

Como vemos, este sentimiento de distinción lo apartaba del mundo, lo lanzaba a la búsqueda del refugio en la *torre de marfil*. En el caso del poeta uruguayo, ese lugar ideal de retiro exquisito se materializó, gracias a su fervor estético y al entusiasmo solidario de sus amigos, en un altillo de la casa paterna, al que bautizó como *Torre de los Panoramas*. Su hermana Herminia ha hecho la descripción detallada del lugar y de los concurrentes (15). Desde allí, y en un momento de furor contra críticos tendenciosos, lanza un decreto que reza así:

Abomino la promiscuidad de catálogo. ¡Solo y consigo mismo! Proclamo la inmunidad de mi persona. «Ego sum imperator.» Me incomoda que ciertos peluqueros de la crítica me hagan la barba... ¡Dejad en paz a los Dioses! Yo, Julio. Torre de los Panoramas (16).

En el mismo tono, soberbio e irónico, había escrito a un ministro, solicitándole un empleo:

No sé qué me dice el corazón de oscuro negativo como la sentencia infernal del Dante, pero conste, en el peor de los fracasos, que a mí no me han hecho, sino que soy; que es más lo que merezco que lo que he pedido, y que siempre daré más de lo que se me ha dado... tal vez algún día se me hiciera justicia y el país fuera digno de Julio Herrera y Reissig. Sin otro motivo, lo saluda hasta la historia (17).

(15) HERMINIA HERRERA Y REISSIG: *Julio Herrera y Reissig. Grandeza en el infortunio* (Montevideo, 1949), pp. 121 a 128.

(16) EN GUILLERMO DE TORRE: Estudio preliminar a *Poesías completas de Julio Herrera y Reissig* (Buenos Aires, 1942), p. 16.

(17) EN GUILLERMO DE TORRE: Estudio..., p. 15.

Pero frente a esta ostentosa arrogancia también aparece la reserva, el recato de su intimidad. El ejemplo más claro: «La muerte del pastor», tras la que oculta el dolor por la muerte real de su padre:

*¿Adónde fue el pastorcillo?
¿Adónde irá la pastora?
¿Qué será del perro cojo?
El adivino lo ignora,
y también el rueda rojo,
y el perejil y el tomillo!...*

.....
*Nunca vendrá la carreta...
Ya no se oyen las tranquilas
dulzuras del caramillo;
y el crepúsculo amarillo
cuenta una historia secreta...
Muertas están las esquilas,
colgada la pandereta... (p. 169).*

En dos obras de Herrera y Reissig encontramos desarrollada su idea acerca del poeta en «Sylabvs», prólogo al libro *Palideces y púrpuras*, del poeta modernista argentino Carlos López Rocha, y en el extenso poema que tituló «La vida». En «Sylabvs» ordena bajo las letras del alfabeto, de la A a la H, una serie de cuadros que suponen el tránsito hacia la morada sagrada de la Poesía. Esto le permite hilvanar opiniones acerca del simbolismo, otorgar a cada poeta un emblema distintivo y plasmar la imagen selecta del Poeta:

Os anuncio un Poeta, todo un Poeta: fino, delicado, grave. Y nuevo. Nuevo para América. Antiguo como el alma para el mundo. Pertenece a la era estática del Ideal, del milagroso ruseñor de los Oráculos y de la etérea Harmonía.

Su lira es hecha de nubes, rayos de luna y éter. No pertenece a la tierra. Ni sus vibraciones se comunican a la carne. Es ciudadano del Sueño, la Ciudad pálida de pensativas torres con arabescos de gracia, con aéreas agujas en éxtasis, con inspirados minaretes de oro. Circula por sus miembros el ritmo celeste. De Platón desciende en radiaciones claras. El es Platón de la palabra rítmica. Platón que rima besos de palabras, sueños especiosos en el banquete de la ambrosía y de la esencia ignota (pp. 715-716).

«La vida» es una suerte de biografía intelectual. Presenta un esquema dramático en la aparición de un corcel guiado por una Amazona que atrae al poeta en su seguimiento, y que irá a mostrársele, finalmente, en la figura de la Muerte. Posiblemente más que los versos,

que son mediocres, interesan las notas que Herrera anexó. Así explica la estrofa:

*Hacia el alba que madruga
surgió un corcel metafórico
y desperté a un pitagórico
ritmo de estrella que fuga* (pp. 353-354).

con la siguiente aclaración:

Representa este corcel simbólico el Yo consciente y audaz del Poeta, su Numen soñador y enfermo, su espíritu paradójal y revolucionario, su alma sedienta de Invisible y de Verdad Religiosa, el Genio investigador de la Causa Suprema a través de la Ciencia y de la Metafísica en dolorosa peregrinación (p. 354).

Lo mismo en:

*Gallarda Pentesilea
regíalo... sus pupilas
eran como dos sibilas
en el templo de Febea* (p. 355).

con la que sigue:

Esta Amazona emblemática que atrae al Poeta significa la Ilusión soñada, el divino Ideal, la Forma Perfecta y Armoniosa de la Belleza en el Arte y en el Pensamiento... (p. 355).

Una estrofa interesante es aquella en que alude a la afección cardíaca que lo afectó toda su vida. Dice:

*¡Oh epilepsia inconocida!
Sobre el cielo metafísico
vi un corazón de suicida
arrítmico y fraternal.
Era un reloj poeniánico
este reloj psicofísico
que con latidos de pánico
iba marcando mi mal* (pp. 365-366).

Hay una cierta complacencia en la mención de su mal. Creemos que encuentra en él otro rasgo que lo diferencia del resto de los hombres comunes y que lo solidariza con otros elegidos (poeniánico). El suyo es un corazón «arrítmico», es decir, irregular, taquicárdico. Y

sabemos que la irregularidad fue una de las premisas que fijó el romanticismo y que los modernistas refirieron al ritmo, como intentaremos analizar a continuación.

III. EL RITMO

Aceptamos que la gran revolución modernista en el lenguaje fue esencialmente una renovación rítmica.

El modernismo se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión rítmica del universo (18).

La idea es la más amplia: «El ritmo no es medida; es visión del mundo» (19). Aunque resulte obvio, es bueno insistir en que la referencia no es solamente al ritmo sonoro. Gili Gaya explica:

En su más amplia acepción, ritmo es la repetición en el tiempo de ciertos *φαίνομενα*, fenómenos o apariencias. La reaparición de las percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tiene sin duda un valor estético de carácter recurrente. Revivir ciertas representaciones, conceptos o estados afectivos, evocados por el lenguaje, puede producir efectos rítmicos tan densos como los que se obtienen con la rima, los acentos regulares o las agrupaciones silábicas (20).

A esto alude, en parte el Manifiesto del Simbolismo:

Para la traducción exacta de su síntesis, el simbolismo necesita un estilo arquetípico y complejo; limpios vocablos, el período que apuntala alternando con el período de los desfallecimientos ondulantes, los pleonasmos significativos, las misteriosas elipsis, el anacoluto en suspenso, tropo audaz y multiforme; por último, la buena lengua—instaurada y modernizada—, la buena, lujuriente y vivaz lengua francesa anterior a los Vaugelas y los Boileau-Despréaux...

El Ritmo: la antigua Métrica brillante; un desorden sabiamente ordenado; la rima refulgente y cincelada como un escudo de oro y de bronce junto a la rima de las fluideces abstrusas; el alejandrino con pausas múltiples y móviles; el empleo de ciertos números impares (21).

Esta definición de Moreás, algo confusa por cierto, se precisará en la práctica a través de la obra creadora (y también teórica) de los grandes simbolistas: Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Laforgue.

(18) OCTAVIO PAZ: *Cuadrivio, Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda* (México, 1965), p. 29.

(19) PAZ: *El arco y...*, p. 59.

(20) SAMUEL GILI GAYA: Introducción a «Los estudios ortológicos y métricos de Bello», en *Estudios Filológicos I*, de Andrés Bello (Caracas, 1955), p. XCVI.

(21) P. MARTINO: *Parnaso y Simbolismo* (Buenos Aires, 1948), pp. 179-180.

En Hispanoamérica será, como siempre, Rubén Darío quien ofrezca una reflexión exacta:

La poética nuestra, por otra parte, se basa en la melodía; el capricho rítmico es personal (22).

¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo?

Como cada palabra tiene un alma, hay, en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces (23).

Queda claro que la renovación métrica, que fue importante y fecunda en el Modernismo, no es, sin embargo, más que un aspecto subordinado de la gran renovación rítmica. No se detienen en las variaciones de medidas y acentos exclusivamente. Tienden (y logran) alcanzar un instrumento expresivo apto, dócil y satisfactorio. Esta preocupación está presente en Herrera, como en todos los modernistas. Así se refiere a:

... la orquestación de las palabras, la tonalización de la idea, la vibrante eufonía de la métrica... (p. 676).

... la interpretación orquestal de todas las insinuaciones y correspondencias... (p. 498).

Estas opiniones teóricas serán ilustradas eficazmente en sus creaciones. Por ejemplo, en «Rosada y blanca», poema que integra *Los maitines de la noche*, basa el ritmo sobre los efectos de la recurrencia de vocablos, colores y sensaciones vagorosas:

ROSADA Y BLANCA

*Rosa rosada y divina como una rósea ilusión,
yo te he soñado un ensueño con forma de flor hermosa;
ama y sueña, flor de ensueño, rosada y divina rosa.
¡Rosa rosada y divina como una rósea ilusión!*

*Blanca como una nevada de níveas flores de nieve,
las Primaveras más blancas te dan su amor halagüeño;
te dan los cisnes más blancos lirios y espumas de ensueño,
y los ensueños más níveos te dan espumas de nieve.*

*Rosada y divina rosa, ríe, perfuma, embalsama;
sé cisne, lirio y ensueño, rosa y éter, nieve y bruma;
una rosa que perfuma y un ensueño que embalsama.*

*Divina rosada rosa: suspira, perfuma y ama;
sé un ensueño que embalsama y una rosa que perfuma.
Sé cisne, lirio y ensueño, rosa y éter, nieve y bruma (pp. 314-315).*

(22) DARÍO: «Los colores del estandarte», en *Obras Completas* (Madrid, 1950), tomo IV, p. 882

(23) DARÍO: *Palabras preliminares...*, p. 471.

Sobre la base del célebre soneto de las «Vocales», de Rimbaud, y de lo que éste expresa en la «Alquimia del Verbo»

J'inventai la couleur des voyelles! —A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U verte—. Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctif, je me flattai d'inventer un verbe poétique accesible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges (24).

a lo que suma la relación entre vocales, colores e instrumentos musicales que había establecido René Ghil en su *Tratado del verbo*, escribe «Solo verde-amarillo para flauta, llave de U».

Virgilio es amarillo
y Fray Luis verde.
(Manera de Mallarmé)

(Andante) *Ursula punza la boyuna yunta;
la lujuria perfuma con su fruta
la púbera frescura de la ruta
por donde ondula la venusa junta.*

(Piano) *Recién la hirsuta barba rubia apunta
al Dios Agricultura. La impoluta*

(Pianissimo) *uña fecunda del amor, debuta
(Crescendo) cual una duda de nupcial pregunta.*

*Anuncia llovias las adustas lunas.
Almizcladuras, uvas, aceitunas,
(Forte) gulas de mar, fortunas de las musas;*

*Hay bilis en las rudas armaduras;
(Fortissimo) han madurado todas las verduras
y una burra hace hablar las cornamusas (p. 316).*

En principio se trata de un soneto endecasílabo, es decir, que utiliza un tipo estrófico convencional. Pero las novedades aparecen en la ubicación de los acentos rítmicos. No solamente se sirve del tradicional acentuado en 6.º y 10.º; o en 4.º, 8.º y 10.º (sáfico), que eran los habituales antes del Modernismo, sino que remoja el endecasílabo italiano de la época de Boscán y Garcilaso, con los acentos en 4.º y 10.º, y las variantes en 2.º, 6.º y 10.º (heroico), ó 3.º, 6.º y 10.º (melódico). Al mismo tiempo carga estos acentos sobre la vocal U, según lo anunciado en el título: «Llave de U». Se prueba así la necesidad de la renovación del ritmo sonoro acentual para permitir los juegos de corres-

(24) ARTHUR RIMBAUD: *Œuvres Poétiques* (París, 1964), p. 130.

pondencias sensoriales, sinestésicas y evocativas. Esto no hubiera sido posible lograrlo con el endecasílabo tradicional y rígido anterior al cambio modernista.

Para concluir este estudio analizaremos ahora una estrofa de «Tertulia lunática», una de las obras más importantes y característica de la creación herreriana:

*Del insonoro interior
de mis oscuros naufragios,
zumba, viva de presagios,
la Babilonia interior...
Un pitagorizador
horoscopa de ultra-noche,
mientras, en auto-reproche
de contricciones estáticas,
rondan las momias hieráticas
del Escorial de la Noche (p. 134).*

Estamos ante una décima octosilábica, en su variedad polirrítmica. Consiste en dos redondillas de rimas abrazadas y unidas por dos versos de enlace, según el esquema: abba:ac:cddc. Esto es una métrica antigua y tradicional, que sólo se diversifica, en parte, gracias a la polirritmia. Sin embargo, suena extraña y nueva. Profundizando el análisis vemos que el poeta repite la misma palabra al final del primero y cuarto versos, es decir, impone un fenómeno de recurrencia adicional al del ritmo acentual. Juega con sinestesias y cenestesias: «insonoro interior», «oscuros naufragios»; sugiere con el neologismo: «horoscopa»; encadena palabras compuestas: «ultra-noche», «auto-reproche»; enfrenta en antítesis «la Babilonia interior», pecadora, y «el Escorial de la Noche», de la mortificación exterior; insinúa una armonía matemática: «Un pitagorizador / horoscopa de ultra-noche». Todo esto atiende al ritmo más profundo. No sólo el aparente de la recurrencia acentual, sino el sustancial que encierra la idea, la evocación, la imagen, la «melodía ideal» de Darío, la «tonalización de la idea» de nuestro poeta.

Hasta aquí nuestro análisis de tres aspectos importantes de la obra de Julio Herrera y Reissig. No interesa un juicio valorativo o laudatorio. Sólo destacarlos, lo que, en atención a sus méritos implícitos y a la relación con la escuela modernista, significa una manera positiva de alabanza.—MIREYA CAMURATI. *Briar East, apt. «K» 212. 3346 Craig Drive. Hammond, INDIANA 46323.*