

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 *φαινομενα*, 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 nívicas flores de nieve,
las Primaveraes más blancas te dan su amor halagüeño;
te dan los cisnes más blancos lirios y espumas de ensueño,
y los ensueños más nívicos 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 lluvias 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.*