



La ejemplaridad fonética en la poesía modernista (Julio Herrera y Reissig)

Ángeles Estévez Rodríguez

El día 15 de febrero de 1948, Gerardo Diego ingresó en la Real Academia Española con un discurso titulado *Una estrofa de Lope*¹. Aunque en su disertación adujo ejemplos de Rimbaud, Jorge Guillén, Vicente Huidobro, Dámaso Alonso, Fray Luis, etc., interesa ahora el caso de Fernando de Herrera, de quien afirmó: «Cuidadosísimo, hasta afrontar la aparente cacofonía, en la *correspondencia de la sonoridad con el sentido* (el subrayado es nuestro). Todos recordáis los versos finales de la canción herreriana "A la victoria de Lepanto"»:

y la cerviz rebelde condenada,
perezca en breves llamas abrasada.

«Es el último verso el que me interesa y su ejemplaridad fonética se acrece por ser el último del extenso poema, por ser el cierre de un pareado y por la ejemplaridad del sentido condenatorio del dragón infiel»². En su discurso académico, Gerardo Diego ha ejemplificado su presupuesto inicial: la correspondencia de la sonoridad con el sentido, que la explica así: «se empieza por dos *es*, pero desde la tercera sílaba se instala, reina absoluta la *a*. Una *a* roja, terrible, implacable, luminosa, pero con un esplendor encarnizado y sangriento. Contribuye al efecto de unidad total, la combustión del juego consonántico que se entrelaza al vocálico».

Luego, Gerardo Diego tomó unos versos de «nuestro gran poeta Jorge Guillen», de los que sólo citaremos el último:

van en volandas blancas algazaras.

Pues bien, la *a* ahora no es «roja, terrible», sino que «jamás la *a* fue tan blanca como en este verso de un poeta de Castilla». En cuanto a la *e* y la *o* del citado verso, serían inoperantes, y estarían disimuladas en su atonía. Por lo demás, «el verso alude en su sonoridad tan declaradamente a la blancura, ya dicha en el adjetivo *blancas* y refrendada en la maravilla del sustantivo *algazaras* que en realidad se alaba y se comenta sólo».

Julio Herrera y Reissig había leído a Fernando de Herrera. En su opúsculo *El Renacimiento en España*³ alaba las *Elegías* del poeta sevillano, a quien pone algún reparo en cuanto a afectación y desaliño, pero añade: «ninguna nación incluso Italia, tuvo un poeta lírico de igual mérito y aun hoy día hay que remontarse a Hugo [...] para encontrarle rival»⁴. En cuanto a la «Canción a Don Juan de Austria», el poeta montevideano opinaba así: «muestra a qué altura rayaba su ardiente imaginación y su ánimo genial. Vehemente, fantástico, desordenado, orquestal, olímpico posee todas las dotes, todos los instrumentos de la Oda, y siguiendo las huellas de Píndaro, casi le iguala en ciertos pasajes de su canto famoso».

«Sus heptasílabos fulguran como rayos de Jove en el Olimpo y estremecen como rugidos de Titanes en el Infierno y tempestades de Furias».

Según atestigua Juan Picón Olaondo⁵, Julio Herrera leyó la *Poética española*, de Martínez de la Rosa. En este tratado, el autor granadino aduce las composiciones de Fernando de Herrera como modelo de lenguaje poético, que debe tener en cuenta la elección de palabras, el artificio de su colocación, el uso de epítetos y la viveza y osadía de las palabras. De Herrera toma Martínez de la Rosa los ejemplos para acortar voces («Sin recelo los *impíos* esperaban...»), basado en este caso en la traslación acentual⁶; o el que sigue: «Que no desaparecer la blanca aurora» -p. 118-, aunque no todo son elogios, mostrando su disconformidad con algunos acortamientos. Asimismo, toma del poeta sevillano el caso contrario:

Este cansado tiempo espacioso

(p. 116),

o este otro muy diferente:

Mire el alcon veloce y *atrevido*.

(p. 117)

Entre los muchos ejemplos de la admiración de Martínez de la Rosa por Herrera, podemos elegir éste: «Basta abrir las obras de Herrera para ver hasta qué punto pueda hermanarse en castellano la elevación de las expresiones con la nobleza de los pensamientos» (p. 144). En conclusión, el influjo de Fernando de Herrera sobre Julio Herrera y Reissig se produce a través de su propia obra y de la *Poética española* de Martínez de la Rosa, y conviene especificar que uno de los puntos de ese influjo es la llamada *ejemplaridad fonética*.

Pero no podemos olvidar que entre los dos Herrera media el *Art poétique* de Verlaine, *Prosas profanas* y una profunda transformación de la que escribió Julio Herrera: «De la revolución decadentista en su primera época, data el pentagrama de la poesía moderna. La rima es hija suya, lo que equivale a decir que es hija suya la orquestación de las palabras, la tonalización de la idea, la vibrante eufonía de la métrica, el melodioso acorde que acaricia el oído y que cautiva el alma, eterna novia de la armonía»⁷.

A partir de 1900, la ejemplaridad fonética adquiere en Julio Herrera nuevos matices y mayor complejidad. En el prólogo a *Palingenesia*⁸, del poeta argentino Óscar Tiberio, se refiere al «mimo que se obtiene eliminando las *r*, de la ingenuidad amaneciente de las *u*, del delirio y la fineza palatina de las delicadas *i*... y de las *s* y de la *x*». El poeta, cuando intenta desterrar «esa deficiencia hispánica de matiz y de armonía», acude a la aliteración, donde, a la hora de aplicarla para conseguir los efectos enumerados anteriormente se contradice a veces. Tomemos un ejemplo perteneciente a un soneto redactado en 1900, es decir, hacia el mismo tiempo del citado prólogo. La composición se titula «Rosada y blanca», y dice en su primer cuarteto:

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!⁹

El predominio de la *r* y de la *s* es absoluto, así como el de la *o*. En este caso no existe el problema que preocupaba a Lázaro Carreter: «cuándo y en qué condiciones la repetición de fonemas atraviesa el umbral de la percepción de los lectores u oyentes»¹⁰. La ejemplaridad fonética ha sido tan abrumadora que no son necesarias pruebas. Sin

embargo, Herrera y Reissig se ha contradicho: por una parte, ha escrito acerca del «mimo que se obtiene eliminando las *r*», por otra, el contenido del cuarteto es indudable, y se ha construido precisamente con la vibrante.

En otras ocasiones, el poeta aplicó a rajatabla su propia teoría, pues si escribió sobre «la ingenuidad amaneciente de la *u*», la confirma en el soneto «Solo verde-amarillo para flauta. Llave de U», composición que resulta recargada con la *u*, vocal que aparece cuarenta y nueve veces, exceptuando la del acápite¹¹. Herrera estaba muy satisfecho de su soneto. En noviembre de 1901 le escribe a Edmundo Montagne: «Ud. ha interpretado como buen profeta, con una exactitud fotográfica, mi "Solo verde-amarillo para flauta" [...] El *u a* ingenuísimo y pastoril, de amores virgilianos, ha sido escuchado por Ud. con oídos de músico wagnerista»¹².

Que Herrera pretendía cierta notoriedad con la extrañeza de su soneto, parece que no admite dudas, según se puede ver en su propio testimonio. Lo curioso es que la fama extraliteraria de «Solo verde-amarillo...» siguió después de su muerte. En *Elogio de los héroes* (1912), de Héctor Miranda, podemos leer: «La "Llave de U" no puede perdonarse en pocos años, como no perdonó Francia a Arthur Rimbaud el escándalo glorioso de su "Sonnet des voyelles"»¹³.

David Ballesteros ha estudiado el soneto minuciosamente, haciendo hincapié en los efectos sensoriales del mismo. Predominio del verde y del amarillo, que simbolizan la primavera y el otoño. En el acápite leemos: «Virgilio es amarillo / y Fray Luis Verde», y no esconde la fuente: «Manera de Mallarmé». Ballesteros advierte: «Palabras de color verde son uvas, aceitunas, verduras; de color amarillo son flauta, rubia, bilis. [...] El poeta uruguayo es un maestro en la evocación y asociación de los sentidos: auditivo - flauta, cornamusas-; olfativo -perfuma, frescura, almizcladuras-; gustativo -fruta, verduras-; táctil -lujuria o el deseo por lo carnal, lluvias-; visual -la impresión de un cuadro-»¹⁴.

El soneto ha merecido asimismo juicios muy negativos, como el de *Lauxar*, que afirma: «No ha de verse más que el capricho de llenar la medida de un soneto con el mayor número de *úes*»¹⁵. Frente a éste, Yurkievich elogia la composición: «Herrera y Reissig es un ejecutor magistral de esta cromomusicalidad, como lo prueba su mallarmeano "Solo verde-amarillo para flauta. Llave de U" una especie de sonata-soneto con aliteraciones y rimas en *u*, donde cada estrofa es un movimiento con indicaciones rítmico-tonales»¹⁶. Leamos ahora el soneto:

ANDANTE Úrsula 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 (*Pianísimo*)
Uña fecunda del amor, debuta

CRESCENDO Cual una duda de nupcial pregunta.

Anuncian lluvias, las adustas lunas.

Almizcladuras, uvas, aceitunas,

FORTE Gulas de mar, fortunas de las musas;

Hay bilis en las rudas armaduras;

FORTÍSIMO Han madurado todas las verduras,

Y una burra hace hablar las cornamusas.

La *u* posee para Herrera la ingenuidad amaneciente, y la combinación *u a* (treinta y siete palabras del soneto la llevan consigo) es ingenuísima, pastoril, de amores virgilianos. Sin embargo, estas observaciones sirven siempre que se tenga en cuenta la afirmación de Emilio Alarcos: «los fonemas son expresivos de contenidos (afectivos, imaginativos), sólo cuando van acumulados dentro de significantes que se asocien con significados en que se contienen esos valores afectivos e imaginativos; de lo contrario, el valor significativo de los fonemas se "neutraliza", pierde toda intención diferencial»¹⁷. En otra ocasión, Herrera no podría hablar de la ingenuísima combinación *u a*, como vemos en los siguientes versos de «Desolación absurda», poema compuesto en 1903:

En el lírico festín

De la ontológica altura,

Muestra la luna su dura

Calavera torva y seca,

Y hace una rígida mueca

Con su mandíbula obscura.

Los modernistas hispánicos tuvieron muy en cuenta el soneto «Voyelles»¹⁸, cuyo primer verso dice:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles.

Refiriéndose a tan célebre composición, Gerardo Diego dijo en su discurso académico: «Aquí es de rigor recordar el soneto de las vocales de Rimbaud, tantas veces discutido y trabucado [...] La suma de todas las experiencias y contradicciones de cada sensibilidad individual de poeta y crítico conduce a un irresoluble escepticismo en todo

lo que se refiere a equivalencias de color»¹⁹. Compartimos la tesis de Gerardo Diego, pues la doctrina simbolista no llegó a un acuerdo consigo misma. Volvamos a la *u*. Rimbaud había dicho que la *u* era verde, y lo justifica así:

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux.

Y quedaría de esta manera en la traducción de J. F. Vidad-Jover:

U, ciclos, vibraciones divinas de los mares verdosos,
paz de las dehesas sembradas de animales, paz de los surcos
que la alquimia imprime en los grandes frentes estudiosas²⁰.

La doctrina simbolista no sólo no llega a un acuerdo consigo misma, sino que en este punto arranca de la arbitrariedad. Rimbaud ha asignado el verde a la *u* de manera arbitraria, pero una vez que la *u* es verde actúa en consecuencia. La *u* es la expresión del pensamiento, vasto y móvil como la mar, o la paz de los sueños lentamente rumidados, la serenidad de las fuentes estudiosas. Verlaine nos recuerda que Rimbaud vio de ese color las vocales, eso es todo.

Ramón María del Valle-Inclán sería un buen representante de las razones que acabamos de aducir. A principio de siglo, el autor gallego recordaba que «si Baudelaire habla de perfumes verdes, Carducci ha llamado verde al silencio y Gabriel D'Annunzio ha dicho con hermoso ritmo:

Canta la nota verde d'un bel limone infiore»²¹.

Al mismo tiempo, a la hora de citar el soneto de Rimbaud, lo trabucó:

A-noir, E-bleu, I-rouge, U-vert, O-jaune.

Esto viene a mostrarnos que al autor de las *Sonatas* le sorprendió más la extraña correspondencia entre el sonido y el color que el color elegido. Si para Herrera y Reissig la *u* poesía ingenuidad amaneciente, y era verde para Rimbaud, René Ghil le asigna el color amarillo, mientras que Dámaso Alonso la veía oscura en su célebre explicación del endecasílabo gongorino «infame turba de nocturnas aves».

Uno de los pioneros teóricos del modernismo, el uruguayo Víctor Pérez Petit, publicó en la montevideana *Revista de Literatura y Ciencias Sociales* su ensayo «Rubén Darío», reproducido en 1903 en su libro *Los Modernistas*, donde podemos leer: «la palabra *jazmín* nos sugiere el color blanco. ¿Por qué? Porque ése es el color de la flor; porque hemos visto un altar cubierto de ellas; porque hoy acabamos de ver una niña toda vestida de tul y raso blanco que iba a comulgar; porque, en fin, se nos antoja que la vocal I, la más fuerte de las dos que lleva la palabra *jazmín*, no es roja, según pretende Rimbaud, sino blanca, y muy blanca. Y extremando la sugestión, nos decimos: son blancos también, violín, florida, risa, querida y ritmo, porque la I, en estas voces, domina a las otras vocales. Pero, ahora nos acontece que, hallándonos presa del más acendrado dolor, vemos desfilar un entierro y mil enervantes y pesados perfumes de *jazmín* llegan hasta nosotros, y se nos ocurre que *jazmín* es negro. ¿Por qué? Porque en nuestra conciencia asociamos la idea de tristeza, que nos domina, con la idea de muerte y con las flores que cubren al ataúd; porque encontramos a la vocal I un sonido agudo, frío, helado como aristas de hielo, que nos hace estremecer, que nos da espasmos de terror. Y extremando la sugestión, decimos entonces: son negros, igualmente, los violines que lloran un *addio*, la risa sardónica, la querida que nos engaña y el ritmo que nos llena de melancolía»²².

Otro cofundador de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, José Enrique Rodó, al componer su ensayo «Rubén Darío» (1899), escribía: «Desde la blanca *Symphonie* de Gautier [...] creo que poeta alguno ha acertado a convertir tan prodigiosamente en imágenes el poder sugestivo de un color»²³.

Los poetas del 900 uruguayo conocían, pues, perfectamente el fenómeno. Julio Herrera y Reissig, en su crítica al libro de César Miranda *Letanías simbólicas* (1904), habló de «las *jotas bárbaras* y las *intrépidas erres*»²⁴. Esta definición valdría para su soneto vasco «El mayoral», publicado en 1908, y cuyo primer cuarteto dice:

Con la faja incendiaria de crujiente pingajo,
Con su boina arrogante de carlismo y sus prendas,
Ruge el viejo Pelayo sus morriñas tremendas,
Y sus «jos» y sus «erres» desenfunda a destajo...²⁵.

Un año antes, Julio Herrera publicó «La casa de la montaña», donde la vibrante se da en cuarenta y dos ocasiones. En este caso, el propio autor no podría referirse al

«mimo que se obtiene eliminando las *r*», como había postulado en 1901, ni tampoco de las *intrépidas erres* de 1904, como podemos comprobar con su lectura:

Ríe estridentes glaucos el valle; el cielo franca

Risa de azul; la aurora ríe su risa fresa;
Y en la era en que ríen granos de oro y turquesa,
Exulta con cromático relincho una potranca...

Sangran su risa flores rojas en la barranca;

En sol y cantos ríe hasta una oscura huesa;
En el hogar del pobre ríe la limpia mesa,
Y allá sobre las cumbres la eterna risa blanca...

Mas nada ríe tanto, con risas tan dichosas,

Como aquella casuca de corpiño de rosas
Y sombrero de teja, que ante el lago se aliña...

Quién la habita?... Se ignora. Misteriosa y huraña

Se está lejos del mundo sentada en la montaña,
Y ríe de tal modo que parece una niña²⁶.

Tampoco hay *jotas bárbaras* en «El abrazo pitagórico», soneto endecasilábico, que salió -como «La casa de la montaña»- en 1907, y del que damos el verso 7:

Cristalizaba un pájaro su queja...²⁷.

Vemos, pues, que la fricativa linguovelar sorda es asociada a sentimientos opuestos en «El mayoral» y en «El abrazo pitagórico».

El estudio de las composiciones y de los textos teóricos de Julio Herrera y Reissig nos dice que se deben tener en cuenta las *corrientes de escuela* para la comprensión de la *ejemplaridad fonética*, pues cada época posee sus peculiaridades. Además, hay que investigar no sólo en los textos teóricos sino en las declaraciones y cualquier testimonio contemporáneo. Por otra parte, se deben contemplar también las contradicciones del propio escritor, como hemos expuesto.

Las aliteraciones son un elemento clave -dentro de las reiteraciones fónicas- en la estructura del poema, pero hay que considerar asimismo el grado de arbitrariedad, al menos inicial, de las mismas. La *ejemplaridad fonética* se ha dado siempre en poesía.

Por el contrario, y el caso de Julio Herrera es elocuente, no existen *fonemas ejemplares* para la construcción del poema, ni siquiera del verso. Cada época, autor y composición se inclinan por determinadas soluciones, algunas perdurables, otras efímeras, como las distintas aplicaciones de la *u*, que hemos descrito. Otras van íntimamente unidas a la época correspondiente.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

