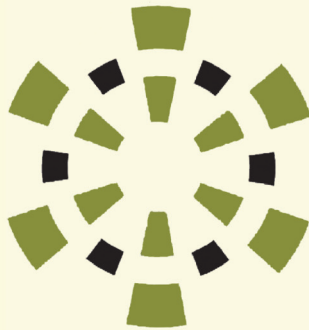


# RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA  
DE MÉTRICA COMPARADA



Año XVII  Número 17



## LA DIÉRESIS SILENCIADA DE JULIO HERRERA Y REISSIG

## JULIO HERRERA Y REISSIG'S SILENCED DIAERESIS

ANDRÉ FIORUSSI

Universidade Federal de Santa Catarina

**Resumen:** Julio Herrera y Reissig (1875-1910) defiende el uso de la “diéresis silenciada” en unas notas que escribió para explicar soluciones adoptadas en la traducción de dos poemas franceses. El concepto de “diéresis silenciada” es el punto de partida para una amplia exposición de la nueva música del verso, constituida por una serie de recursos capaces de promover, en su conjunto, una nueva música para la poesía en lengua española. Este artículo plantea que las notas de Herrera y Reissig sobre el tema cumplen una función táctica que sobrepasa la discusión técnica y normativa y pueden ser interpretadas como una preceptiva y una descripción poética y musical del modernismo hispanoamericano. Las notas evidencian que el ritmo poético no está plenamente inscrito en el texto y que tampoco es independiente de él, sino que se produce históricamente en construcciones complejas, en las que intervienen los diversos miembros de una comunidad siempre dinámica que incluye, entre otros, a poetas, lectores, editores o estudiosos.

**Palabras clave:** Julio Herrera y Reissig (1875-1910), diéresis silenciada, modernismo hispanoamericano, música y poesía, ritmo.

**Abstract:** In his explanatory notes regarding the solutions he adopted for the translation of two French poems, the Uruguayan poet Julio Herrera y Reissig (1875-1910) defends the use of the “silenced diaeresis”, taking it as the starting point of a large proposition in favor of a new music of verses. Through the concurrent employment of a series of specific resources, it would enable the promotion of a new music for poetry in Spanish. This essay argues that Herrera y Reissig’s notes on this subject have a tactical function that goes far beyond technical and normative discussions, and may be interpreted as a prescription for and a description of the music of the so-called Modernist Hispanic-American poetry. His notes lead to the perception that the poetic rhythm is not wholly inscribed in the text, but not altogether independent of the text: it is produced historically, in complex constructs, with the intervention of various members of a constantly dynamic community including poets, readers, editors, scholars.

**Keywords:** Julio Herrera y Reissig (1875-1910), silenced diaeresis, hispanic-american modernism, music and poetry, rhythm.

**A**l comparar versos alejandrinos de Julio Herrera y Reissig (1875-1910)<sup>1</sup> con otros del español Zorrilla, Mario Álvarez escribe: “A la tonicidad inapelable de Zorrilla, que funciona como golpes que pautan un ritmo, le corresponde en Herrera una tonicidad discreta, hasta vacilante: el poeta usa el pedal”<sup>2</sup>. La analogía es precisa: logra enseñar a los oídos del lector las sutilezas musicales del verso de Herrera y Reissig, e instruye, por extensión, la lectura de otros poetas del llamado modernismo hispanoamericano. Afinados con la persecución decimonónica de una alianza con la música, los poetas modernistas exploraron nuevas formas métricas y rítmicas y promovieron una revolución en los hábitos de lectura y en los criterios de apreciación poética en América y en España. Con una obra en muchos sentidos singular, Herrera y Reissig se destaca entre los modernistas por los efectos excepcionales que produce tanto en los planos semántico y simbólico como, además, en el plano musical. Este artículo investiga una de las técnicas empleadas y preceptuadas por Herrera y Reissig para potenciar el carácter musical de los versos: la “diéresis silenciada”, responsable, en gran medida, de un efecto de inestabilidad sonora análogo al que había producido el pedal de resonancia en la música romántica.

Según el musicólogo Charles Rosen, “pocos medios hay mejores para comprender la revolución estilística promovida por el siglo XIX que el examen del modo en que los compositores solicitaron el pedal de resonancia”<sup>3</sup>. Usado en la música clásica

<sup>1</sup> Este artículo es una versión traducida y modificada de un trabajo publicado en portugués en la revista *Gragoatá* (Niterói, 2016, vol. 21, n. 41).

<sup>2</sup> ÁLVARES, Mario: *Ensueño y delirio: vida y obra de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1995, pp. 119-20.

<sup>3</sup> ROSEN, Charles: *A geração romântica*. Tr. E. Seicman. São Paulo: Edusp, 2000, p. 41, tr. nuestra.

como apoyo ornamental a la ejecución, el pedal pasa, con los románticos, de excepción a regla:

En la escritura de la generación romántica de 1830, la pedalización completa se convierte, de hecho, en norma: se espera que el piano suene de manera constante: una sonoridad sin pedal es una excepción, casi un hecho especial. Además, la frase es ahora modelada, al menos parcialmente, por alteraciones de esa vibración total. El cambio de pedal es crucial con relación al movimiento rítmico y al sostenimiento de la línea melódica del bajo<sup>4</sup>.

El pedal de resonancia es el que permite, fundamentalmente, prolongar las notas. El pedal levanta los apagadores de las cuerdas del piano y permite que sigan vibrando aunque se haya dejado de pulsar la tecla correspondiente. Además del prolongamiento, el pedal tiene un segundo efecto básico: sin contacto con los apagadores, las cuerdas no accionadas también vibran, por lo que se produce una sutil nube de sonidos que altera sensiblemente la sonoridad de la música. Tanto el accionar como el soltar el pedal pueden hacerse gradualmente, lo que permite una amplia gama de intensidades de uso, principalmente en relación a la retirada de las notas. De esa manera, no es sólo la duración de ciertas notas lo que se modifica con el uso del pedal de resonancia: timbre, armonía, ritmo, todos los elementos de la música pueden verse afectados, en mayor o menor grado, por ese mecanismo.

Chopin, Liszt y Schumann son algunos de los compositores que, según Rosen, imponen un uso cada vez más frecuente y complejo del pedal de resonancia. De Chopin, por ejemplo, Rosen escribe que “el nuevo estilo [...] y la extraordinaria sonoridad que él, por primera vez, creó dependen sobre todo de una nueva y original utilización del pedal”<sup>5</sup>. Más allá de sugerirlo como ornamento, las partituras románticas pasan a exigirlo a menudo como medio rigurosamente indispensable para la ejecución, con indicaciones precisas y por veces curiosas. Rosen exhibe ejemplos en que Chopin indica que el pedal debe accionarse en momentos distintos en la ejecución de secuencias

<sup>4</sup> *Ibid.*, tr. n.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 53, tr. n.

repetidas, produciendo, por medio del pedal, encuentros diferentes entre dos melodías simultáneas e idénticas desde principio a fin de la composición. Schumann, quien, según Rosen, emplea el pedal de forma aún más audaz, llega a indicar en una partitura, por ejemplo, que éste debe accionarse no para prolongar las notas golpeadas sino solamente para modificar la resonancia de las notas anteriores todavía en vibración<sup>6</sup>.

Rosen ofrece muchos ejemplos en que el uso del pedal tiene efectos sobre el ritmo, articulando, a través de las resonancias que él activa, fragmentos que, de otro modo, parecerían independientes, y actuando –podría decirse– en la cohesión de los sonidos, en el paso de un compás al otro, en la constitución de frases, en la acentuación, etc. En ese sentido, se puede explorar mejor la analogía que Mario Álvarez establece entre la sonoridad de los versos de Herrera y Reissig y el uso del pedal en el piano: por medio de técnicas verbales asociadas al prolongamiento de sílabas, a la repetición de sonidos vocálicos y consonánticos, a ecos, reverberaciones y paronomasias, el poeta es capaz de producir ritmos ambiguos, fluctuantes y sugestivos; además, como veremos, puede inscribir en la estructura de los versos algunos aspectos propios de la *performance*, es decir, de la declamación en voz alta. Observemos uno de los efectos de pedal practicados por Herrera y Reissig: la diéresis silenciada.

El término diéresis designa un recurso poético de división silábica que consiste en convertir en hiato un diptongo. En la pronunciación, la división de una sílaba en dos podría ser entendida erróneamente como un alargamiento. Tradicionalmente, en español, la diéresis va señalada por el diacrítico correspondiente (crema) sobre una vocal. Leamos ejemplos en versos de Rubén Darío (1867-1916), transcritos a partir de la edición crítica de Alfonso Méndez Plancarte (1968):

Rodrigo de Bivar pasa, meditabundo,  
Por una senda en donde, bajo el sol glorioso,  
Tendiéndole la mano, la detiene un leproso<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 57, tr. n.

<sup>7</sup> DARÍO, Rubén: *Poesías completas*. 11.<sup>a</sup> ed. Madrid: Aguilar, 1968, p. 606.

Ese es mi mal. Soñar. La poesía  
Es la camisa férrea de mil puntas crüentas  
Que llevo sobre el alma [...] <sup>8</sup>

Y vi azul y topacio y amatista,  
Oro y perla y argento y violeta [...] <sup>9</sup>

Rosa de dolor, gracia femenina;  
Inocencia y luz, corola divina,  
Y aroma fatal y crüel espina... <sup>10</sup>

Hay diéresis en las palabras *glorioso*, *crüentas*, *violeta* y *crüel*, que, en consecuencia, deben leerse de la siguiente manera: *glo-ri-o-so*, *cru-en-tas*, *vi-o-le-ta*, *cru-el*.

La diéresis se ha tratado como licencia poética y como azeuxis <sup>11</sup>. Conocidos manuales de versificación del siglo XIX prescriben un uso infrecuente. Entre ellos, el más leído del siglo XIX hispánico es el *Arte de hablar en prosa y verso* de José Gómez de Hermsilla (1826), célebre en su tiempo por haberse adoptado como instrumento pedagógico en España y América, y hacia fines del siglo por ser el principal blanco de los ataques modernistas (sobre todo de Rubén Darío) contra el academismo. En ella se trata la diéresis como la tercera de tres licencias o figuras prosódicas (las otras dos son la sinalefa y la sinéresis). Hermsilla prescribe que el uso de las tres licencias debe ser escaso, y concluye la sección con este juicio:

[...] en general el verso en que no hay ninguna de las tres, es mas armonioso; el que tuviese las tres juntas, seria detestable; el que reuniese las dos últimas, ó la primera y alguna de las otras, ó muchas sinalefas, duro y arrastrado, á no ser que en cualquiera de estos casos se construya así expresamente para hacerle imitativo <sup>12</sup>.

La novedad defendida por Julio Herrera y Reissig consiste en silenciar la diéresis, es decir, en no usar el signo diacrítico, como

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 675.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 713.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 663.

<sup>11</sup> Cf. TORRE, Esteban: “Zexis y azeuxis: más sobre vocales en contacto”. *Rhythmica*, 2013, 11, pp. 187-205.

<sup>12</sup> HERMSILLA, Josep Gómez de: *Arte de hablar en prosa y verso*. Madrid: Imprenta Real, 1826, p. 122.



hizo en estos versos, en los que subrayamos nosotros la palabra con diéresis:

Un cielo bondadoso y un céfiro *tierno*...<sup>13</sup>

Y en brutos sobresaltos, como ante una imprevista  
Emboscada, el torrente relinchando *rueda*<sup>14</sup>.

Cien iluminaciones, en *fluidos* estambres,  
Perlan de rama en rama, lloran de los alambres...<sup>15</sup>

Y el mundo se pobló con el *ruido*  
Del llanto de la fuente del paseo<sup>16</sup>.

Toda duda y todo arcano  
Irritaban su *fiebre*<sup>17</sup>

La diéresis con omisión deliberada de la crema es un recurso sutil y su uso es infrecuente en los versos del propio autor<sup>18</sup>. Sin embargo, en dos notas al pie que escribió para explicar las soluciones adoptadas en la traducción<sup>19</sup> de dos poemas franceses, Julio Herrera y Reissig toma la diéresis silenciada como punto de partida para una amplia exposición de la nueva música del verso, que podría interpretarse como una preceptiva y una descripción de la música de la poesía modernista. La primera de estas notas se refiere a la traducción que hizo Herrera y Reissig del poema “Le Sommeil de Canope”, de Albert Samain. El texto resultante,

<sup>13</sup> HERRERA Y REISSIG, Julio: *Poesía completa y prosas*. Madrid / São Paulo: ALLCA XX / Scipione Cultural, 1998, p. 18.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>18</sup> “Suele recordarse al tratar de la obra de Julio Herrera y Reissig su afición por lo que él llamó ‘la diéresis silenciada’. En realidad pocos son los casos en que usó esa licencia. [...] La diéresis contribuye a crear cierto alargamiento, no del verso que adquiere gracias a la diéresis la extensión requerida, pero sí de lo en él expresado.” (PARDO, Madeleine, y PARDO, Arcadio: “Sobre la métrica en la obra poética de Julio Herrera y Reissig”, en HERRERA Y REISSIG, Julio: *Poesía completa y prosas*, *cit.*, pp. 1155-1156).

<sup>19</sup> Para una aproximación a la labor traductora de Julio Herrera y Reissig, cf. CARESANI, Rodrigo: “Poetas traductores de la modernidad latinoamericana”, en Careساني, Rodrigo, Muschietti, Delfina, *et al.* (eds.): *Traducir poesía: mapa rítmico, partitura y plataforma flotante*. Buenos Aires: Paradiso, 2014.

“El sueño de Canope”, se publicó en 1903 en el *Almanaque artístico del siglo xx*<sup>20</sup>. La diéresis silenciada ocurre seis veces en un poema de 34 versos. Estos son los versos iniciales del poema de Samain y de la correspondiente traducción de Herrera y Reissig:

Accoudés sur la table et déjà noyés d'ombre,  
Du haut de la terrasse à pic sur la mer sombre,  
Les amants, écoutant l'éternelle rumeur,  
Se taisent, recueillis devant le soir qui meurt.  
Alcis songe, immobile et la tête penchée<sup>21</sup>.

Acodados en la mesa y en la sombra sumergidos,  
Del alto terrado a pico sobre el golfo macilento,  
Los amantes, escuchando los eternos ruidos,  
Ante la tarde que muere, observan recogimiento.  
Alcis inmóvil sueña, con la cabeza inclinada<sup>22</sup>.

Uno de los obstáculos más comunes a la traducción de versos franceses al español es que el verso español necesita de más sílabas. La tendencia aguda del francés requiere menos sílabas, y el traductor tiene que compensar esa diferencia. Ya en el primer hemistiquio del poema de Samain hay un ejemplo: *accoudés* recibe, en español, una sílaba átona final, “acodados”.

Ante tales dificultades, se suele adoptar en traducciones al español un metro más largo que el original francés. Herrera y Reissig eligió, para traducir los alejandrinos franceses de doce sílabas, no el alejandrino castellano (de 14), sino un metro todavía más largo, de 16, compuesto por dos miembros de ocho. Se puede escandir de esta manera, por ejemplo, el primer verso (“Acodados en la mesa y en la sombra sumergidos”):

A- co-da-dos-en-la-me-sa // yen-la-som-bra-su-mer-gi-dos

<sup>20</sup> Cf. HERRERA Y REISSIG, Julio: *Poesía completa y prosas, cit.*, p. 430, nota 8. Sobre la colaboración del autor en el *Almanaque* de 1903, léase el relato de Aldo Mazzuchelli en su excelente biografía del poeta: “Este año, en sus colaboraciones en el *Almanaque*, el poeta va a hacer énfasis en sus traducciones. Con cuidado ha estado trabajando en los poemas de Samain, en los que escarba y pule desde hace más de un año [...]. Les da a los almanaquistas su versión de ‘El sueño de Canope’ de ese autor, y dos traducciones más: ‘Nina’, de Zola, y ‘Una carroña’, de Baudelaire. Las tres testimonian cierto control del francés, que había alcanzado el poeta [...]” (MAZZUCHELLI, Aldo: *La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Punto de Lectura, 2011, pp. 325-326).

<sup>21</sup> SAMAIN, Albert: *Oeuvres de Albert Samain*. Paris: Mercure de France, 1924, p. 243.

<sup>22</sup> HERRERA Y REISSIG, Julio: *Poesía completa y prosas, cit.*, p. 402.

Por paralelismo, esa estructura instituida en el primer verso demanda que, en el tercero (“Los amantes, escuchando los eternos ruidos”), la diéresis silenciada rompa el diptongo de la palabra “ruido”:

Los-a-man-tes,-es-cu-cha-do // los-e-ter-na-les-ru-i-dos

De lo contrario, no sólo le faltaría una sílaba al verso, sino también –y este es el factor más inmediatamente audible de la necesidad de la diéresis– el último acento del segundo hemistiquio resultaría atraído a una posición anterior a la del primero:

Los-a-man-tes,-es-cu-cha-do // los-e-ter-na-les-rui-dos<sup>23</sup>

La escansión correcta sería, por tanto:

Los-a-man-tes,-es-cu-cha-do // los-e-ter-na-les-ru-i-dos

Lo mismo ocurre en el primer hemistiquio del quinto verso (“Alcis inmóvil sueña, con la cabeza inclinada”), con el verbo “sueña”:

Al-cis-in-mó-vil-su-e-ña, // con-la-ca-be-zain-eli-na-da

Hay otros cuatro versos de la traducción en que, según el mismo principio, ocurre la diéresis silenciada:

Por puntos sobre la puerta un resplandor *trasciende*;  
Y el misterioso suspiro que hacia la noche *asciende*  
[...]  
Todo lo exalta! Una lenta *embriaguez* de ventura  
[...]  
A lo lejos los follajes zumban... La noche *sueña*...<sup>24</sup>

Cumple todavía discutir, antes de detenernos en la primera nota al pie que Herrera y Ressig hace a su traducción, algunos efectos que la diéresis silenciada provoca por reverberación. En el dístico que rima “trasciende” y “asciende”, la diéresis es nítida

<sup>23</sup> En adelante, y salvo que se indique lo contrario, las bastardillas de los poemas citados son nuestras.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 402-403.

en el primer verso, pero en el segundo hemistiquio del segundo verso (“que hacia la noche asciende”) hay, por lo menos, cuatro escansiones posibles para mantener el número de ocho sílabas. Al darse cuenta de que debe romper diptongos en palabras no señaladas con la crema, ¿por qué el lector no romperá también las sinalefas, por ejemplo? Las reglas pueden haberse abolido. Se instaura ahí la confusión temida por Hermosilla, que lo llevara a juzgar como detestable un verso con licencias prosódicas amontonadas. El ritmo se hace más ambiguo; parte de la responsabilidad sobre la acentuación pasa al lector, quien ejecuta la lectura de los versos como un instrumentista ejecuta una música. Pero, en comparación con otros versos de Herrera y Reissig que examinaremos más adelante, todo eso tiene todavía pocas consecuencias en el “Sueño de Canope”, en que la regularidad general del ritmo provee un apoyo sólido a la resolución de casi todas las dudas. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en la escansión de las palabras “sueña” y “dueña” en los siguientes versos:

A lo lejos los follajes zumban... La noche sueña...  
 Alcis, los ojos al cielo, con un beso a inclinarse,  
 Sobre la boca ha dejado rendirse el alma a su dueña;  
 Y súbito el corazón parécele quebrantarse!<sup>25</sup>

Al final del primer verso, “sueña” debe leerse con diéresis; al fin del tercero, aunque el lector vacile y se deje seducir por la semejanza de las palabras, sabrá, por el ritmo, que “dueña” no lleva diéresis. En este como en otros casos, a pesar de alguna ambigüedad, la escansión está apoyada por una pauta rítmica inicial, sin dejar aire para una interpretación más libre del lector, a quien cumple descubrir una dicción dada como mejor. En un fragmento de su segunda nota al pie sobre la diéresis silenciada, que vale anticipar acá para concluir el argumento, el autor justifica con estas palabras la omisión del diacrítico: “a mi sentir un lector culto, que se dé cuenta del arte y del refinamiento de la expresión, no necesita señales que lo adviertan del valor fónico y de las curvas que sugiere cada vocablo, luego que el Poeta los acaricia”<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 416.

Con todos esos pormenores técnicos, esos razonamientos extensos para sílabas tan cortas y esa rara preferencia por observar al microscopio los trocitos de algo –la poesía que, como escribió Justo Sierra<sup>27</sup>, debería ser contemplada al telescopio–, la discusión de la diéresis silenciada es una de las que llevaron y siguen llevando a muchos lectores a identificar en el modernismo hispanoamericano una tendencia insufrible al preciosismo y a ultrabizantinas faltas de quehacer. Pero la lectura de la primera nota de Herrera y Reissig puede deshacer esa impresión:

Note el lector la elasticidad harmónica que doy a las palabras. Una de las conquistas modernas de la literatura quintaesente ha sido la de convertir la vieja plancha broncina, el pedrusco de la catapulta épica, que tanto gusta a los españoles y a los grafómanos del Continente, en terciopelos del pentágrama, en deslizamientos de hora crepuscular, que traducen la morbidez y el abandono anímico del poeta en las situaciones de sueño, de vacío inconsolable, de compenetración sobrehumana con la Naturaleza, de anonadamiento en las nostalgias brumosas de una vida anterior o ultraterrestre... La dulzura d'Annuncista, encanta en las fuentes soñadoras del París poético, sugiere, encanta, convierte la palabra en un murmurio, en un eco de crujía, en un pisar galante sobre pieles embrujadas, en el palacio de Monsieur Satán: en un suspiro sacrificado sobre un abanico. Y no es esto solo, sino la interpretación orquestal de todas las insinuaciones y correspondencias en la soledad, cabe el tilo de los sueños, en la playa sonora, junto a la ermita de la montaña. La diéresis silenciada es, pues, el sereno encanto, el alma de moaré de la música del verso. El gran Samain, así lo comprendió, y todas sus poesías nos muestran ese alargamiento aristocrático de la palabra, que como una liga voluptuosa rodea suavemente la pierna augusta, de arco rítmico, de Sapho, la eterna Sapho, el Mito de la Poesía, la diosa de los sueños, la virgen y la hetaira, mi madre, mi amante, mi hermana, todo a la vez, la mentira hecha Hada, como dice Tennyson, el espectro de la realidad como la pinta Hugo<sup>28</sup>.

Como le es característico, la escritura de Herrera y Reissig opera con cascadas de ecos, asociaciones y amplificaciones; permitámonos cortar el texto en pedazos. La primera frase instituye el discurso como advertencia de un “yo” poeta a un “tú” lector. A partir de la segunda frase y hasta casi el fin de la nota,

<sup>27</sup> En MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto (coord.): *Estudios sobre Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica / Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968, p. 140.

<sup>28</sup> HERRERA Y REISSIG, Julio: *Poesía completa y prosas*, cit., p. 402.

desaparecen esos deícticos, y el discurso fluye como disertación en defensa de un cierto tipo de poesía. En la definición de ese tipo de poesía, que se hace de forma oblicua y por dispersión de atributos, se confunden dos conjuntos: uno contempla poetas de diversos idiomas y el otro se limita a poetas de lengua española.

Podríamos identificar el primer conjunto con la poesía moderna internacional, en la que habría un grupo que practica *literatura quintaesente*. Se observa ahí que, al usar el calificativo *quintaesente*, Herrera y Reissig evita los rótulos corrientes (parnasiana, decadente, simbolista, nefelibata, impresionista, torremarfilista etc.) en favor de una palabra que dispara un paradigma indefinido: es decir, está a cargo del lector (del *tú*) elaborar una lista mental de los autores de literatura quintaesente. La palabra sugiere, por supuesto, una dirección: sugiere pureza, pericia y un sentido de elevación sobre lo mediocre, asociándose por ejemplo a los preceptos del “Art poétique” de Verlaine (“*De la musique avant toute chose... [...] et tout le reste est littérature*”<sup>29</sup>) y de Mallarmé (“*Donner un sens plus pure aux mots de la tribu*”<sup>30</sup>). Habría, de una parte, los quintaesentes y, de otra, todo el resto. Además, el texto de la nota ofrece otros parámetros para la elaboración de un paradigma, con nombres de poetas que se integran en él: D’Annunzio y Samain. La dulzura del primero, dice Herrera y Reissig, nace de las fuentes soñadoras de un París poético. Al hacerla representar diversos caracteres de la música del verso planteada por la literatura quintaesente (*sugiere, encanta, convierte la palabra en un murmurio, en un eco de crujía, en un pisar galante sobre pieles embrujadas*), el autor determina oblicuamente la convergencia de diversos afanes de la poesía contemporánea en las proposiciones francesas de la segunda mitad del siglo XIX. Finalmente, aparecen también nombres de anteriores capitanes del elenco de la poesía lírica, con Safo en el papel de matriarca de la dinastía y Hugo y Tennyson como dos de sus más recientes entronizados, armándose una especie de linaje.

<sup>29</sup> VERLAINE, Paul: *Jadis et Naguère*. Paris: Léon Vanier, 1884, pp. 23-25.

<sup>30</sup> MALLARMÉ, Stéphane: *Poésies*. Ed. Lloyd James Austin. Paris: Flammarion, 1989, p. 99.

La diéresis silenciada sería uno de los rasgos de esa moderna literatura quintaesente. Su uso promueve una “elasticidad armónica” y un “alargamiento aristocrático de la palabra”. Al emplearla, el traductor se une al grupo de los que practican literatura quintaesente. Acá entra el subgrupo de interés orientado a la situación histórica de los poetas de lengua española: una de las mayores conquistas de la literatura quintaesente habría sido la de convertir en terciopelo y música los metales (*la plancha broncina*) y las rocas (*pedrusco*) de la elocución poética tradicional. Herrera y Reissig insiste en el tópico decimonónico de la anquilosis del verso castellano: al igual que muchos poetas de su tiempo, acusa a la poesía castellana de haberse especializado en pocas formas, especialmente las adecuadas para la representación de cosas públicas, heroicas, solemnes, etc., envarándose y rechazando novedades. Al participar con papel destacado en la reforma poética, la diéresis silenciada tiene, por eso, el mérito de ser “el sereno encanto, el alma de moaré de la música del verso”. Sabemos que la palabra moaré, galicismo que designa una especie de tejido, se había difundido como emblema modernista en una célebre aliteración onomatopéyica que apareció en un cuento de Rubén Darío –“el raso y el moiré que con su roce ríen”–, destacada y discutida desde el prólogo de Eduardo de la Barra a la primera edición de *Azul...*, en 1888.

Considerando las relaciones que hemos expuesto, es posible afirmar que, cuando Herrera y Reissig tiñe con los matices crepusculares de la intimidad los colores claros o primarios del discurso científico y de la maquinaria bélica (la “catapulta épica” de la poesía castellana, que arroja sílabas duras y pesadas contra el oído del lector), está escribiendo, alegóricamente, una breve historia del modernismo hispanoamericano, grupo, entre otros, que podría representar en el ámbito hispánico la literatura quintaesente. Herrera y Reissig rehúsa ahí los rótulos, no para cubrir de nubes la materia, ni tampoco para desmarcarse de uno u otro movimiento, sino quizás para poder tratar la cuestión con más calificativos que sustantivos: es decir, para ser más preciso, para describir con más diligencia lo que no quiere definir, y para reducir el riesgo de que su defensa de la diéresis silenciada se interpretara a partir de aquellos rótulos, o por quienes insisten en usarlos.

La segunda nota al pie que Herrera y Reissig escribió en defensa de la diéresis silenciada se refiere a este verso de su traducción del poema “Nina”, de Zola: “Basta para la sonrisa y el ensueño de un día”<sup>31</sup>. La dificultad sería la escansión del segundo hemistiquio: para alcanzar las ocho sílabas, es necesario leer *ensueño* con diéresis o *deun día* sin sinalefa. Previendo posibles censuras al verso, el traductor adjunta esta nota de advertencia, que empieza con una remisión a la nota anterior:

Léase mi nota [...] sobre la magnífica importancia de la diéresis en la métrica moderna. Los que están acostumbrados a los versos de fierro, a los *apeñuscamientos diptóngicos*, que constituyen el pedregal de quienes versifican en España y en estos pueblos, no me lean si de antemano no se proponen con abstracción de rutinas, adaptar su oído al terciopelo melódico de la palabra dulcificada. Hallo innecesario el signo cursi, a modo de licencia, de los dos puntillos sobre la vocal, desde que a mi sentir un lector culto, que se dé cuenta del arte y del refinamiento de la expresión, no necesita señales que lo adviertan del valor fónico y de las curvas que sugiere cada vocablo, luego que el Poeta los acaricia<sup>32</sup>.

Ahora el yo no se dirige a un tú, sino a un ellos: no me lean los que estén acostumbrados a metal y roca (*fierro, pedregal*) y no se propongan salir de sus rutinas de lectura. Esas rutinas remiten de nuevo a la dureza de dicción. Los diptongos frecuentes son un rasgo característico del idioma, pero los *apeñuscamientos diptóngicos*, los diptongos que se amontonan, constituyen el pedregal de los que versifican en español. Ese pedregal se puede entender de dos formas: 1) es de él de donde los versificadores de la tradición castellana van cogiendo las piedras que arrojan de sus catapultas épicas; 2) es el terreno accidentado que el poeta moderno tiene que saber transformar para obtener el terciopelo melódico de la palabra dulcificada. Podría decirse, así, que el diptongo es una piedra en los zapatos de terciopelo de Herrera y Reissig. Y la diéresis, tradicionalmente tomada como licencia, se convierte en alivio para ese sufrimiento. Rompiendo las series de diptongos, la diéresis promueve la transmutación alquímica del material poético.

<sup>31</sup> HERRERA Y REISSIG, Julio: *Poesía completa y prosas*, cit., p. 416.

<sup>32</sup> *Ibid.*



Para concluir, falta discutir un último punto. Hay cosas que sólo se dan a conocer oblicuamente. En sus dos notas al pie, Julio Herrera y Reissig no tenía que citar versos ajenos con la crema para probar su existencia. Ni siquiera tenía que reproducir facsímiles de páginas viejas. Para nosotros, lectores de hoy, la presencia del signo indicativo de la diéresis en versos publicados en el siglo XIX es un dato que se prueba suficientemente por la existencia de un ataque, publicado en 1903, al empleo de ese signo diacrítico.

Cuando citamos, en el inicio de este texto, versos de Rubén Darío señalados con el diacrítico, pretendíamos simplemente exponer el mecanismo de la diéresis para favorecer la comprensión del caso; asimismo, avisamos que los transcribíamos a partir de una edición crítica de 1968. Pero la elección de esa edición tiene un claro inconveniente: no la leyó Herrera y Reissig, fallecido en 1910.

¿Cómo aparecieron esos mismos versos de Darío en ediciones publicadas antes de 1910? El primer ejemplo, extraído del poema “Cosas del Cid” (*Prosas profanas*), se lee de esta manera en su primera publicación en libro (1901):

Rodrigo de Vivar pasa, meditabundo,  
Por una senda en donde, bajo el sol glorioso,  
Tendiéndole la mano, le detiene un leproso<sup>33</sup>.

La palabra *glorioso* debe leerse con diéresis, aunque no lleve el diacrítico. El segundo ejemplo, del poema “Melancolía”, aparece de esta manera en la segunda edición (1907) de *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y Otros poemas*:

Ese es mi mal. Soñar. La poesía  
Es la camisa férrea de mil puntas cruentas  
Que llevo sobre el alma [...] <sup>34</sup>.

La palabra *cruentas* debe leerse con diéresis, aunque no lleve diacrítico. En el cuarto ejemplo, la palabra *cruel*, que debe leerse

<sup>33</sup> DARÍO, Rubén: *Prosas profanas*. Paris: Vda. de Ch. Bouret, 1901, p. 139.

<sup>34</sup> DARÍO, Rubén: *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y Otros poemas*. 2.ª ed. Madrid: M. Pérez. Villavicencio, 1907, p. 133.

con diéresis, aparece sin diacrítico en la edición de 1907<sup>35</sup> antes citada, y también sin diacrítico en un manuscrito autógrafo del poema, reproducido en facsímil en una edición especial de 2004:

Rosa de dolor, gracia femenina;  
Inocencia y luz, corola divina,  
Y aroma fatal y cruel espina...<sup>36</sup>

En esa edición de 2004 se hallan otros cuatro manuscritos en que Darío silenció la diéresis<sup>37</sup> y no hay ninguno en que aparezca la crema. Los organizadores del libro apuntan que, de un total de cinco casos, tres pasaron a escribirse con el diacrítico a partir de la tercera edición de *Cantos de vida y esperanza* (Barcelona: Maucci, 1907) y los otros dos, sólo a partir de la edición crítica de 1968, en la que no hay siquiera advertencia respecto a esas adiciones.

En la vasta colección de manuscritos de Darío de la Biblioteca Nacional de Chile, encontramos sólo una vez el diacrítico escrito por la mano del poeta, precisamente en la palabra *pöeta*, en el verso 9 de un poema inédito titulado “Nox-Aurora”: “Pero este Pöeta fue”<sup>38</sup>. En el mismo folio, sin embargo, en el primer verso del poema, la palabra *poeta* aparece sin el diacrítico, aunque, por más de una razón, debe leerse con tres sílabas (“De algún poeta el delirio”<sup>39</sup>).

¿Quiere ello decir que la diéresis silenciada era algo común en Darío y que el signo diacrítico sólo lo introdujeron en sus versos los editores y revisores? Es posible. Pero esto no significa que Herrera y Reissig haya falseado la cuestión, lanzando advertencias virtualmente inútiles. En sus notas no reclama para sí la invención de la diéresis silenciada; la toma, empero, como punto de partida, como vimos, para la defensa de una serie de recursos capaces de promover, en conjunto, una nueva música para la poesía en lengua española, cambiando los metales y las

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>36</sup> DARÍO, Rubén: *Poesías*. Ed. facsimilar y con variantes. México, D. F.: FCE, 2004, p. 62.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 41, 55, 155 y 157.

<sup>38</sup> DARÍO, Rubén: Ms. 530, f. 1, s/f. Colección Rubén Darío, Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional de Chile.

<sup>39</sup> *Ibid.*

duras piedras del estilo predominante en la tradición castellana por las sutilezas “de terciopelo y moaré” de la poesía contemporánea. Puede decirse que la presencia del diacrítico significó, para Herrera y Reissig, la presencia de la institución normativa, de la policía de la lengua; un indeseable *imprimatur* manchando la página de academicismo y transformando en *licencia poética*, permitida por terceros, algo que debería interpretarse como elemento estructurador de la música del verso. En ese sentido, el uso de la diéresis silenciada no debería pasar desapercibido: la ausencia del diacrítico resulta de un gesto deliberado de eliminación, *presente*, por lo tanto, en el texto. De ahí las notas tan dilatadas de Herrera y Reissig.

Ahora bien, ¿la investigación sólo debe tener en cuenta los manuscritos autógrafos? No en este caso. Si se asume que el diacrítico indicador de la diéresis es una norma orientada a la instrucción de los lectores de un libro sobre cómo escandir los versos, lo más aconsejable será buscarlo en las versiones impresas, destinadas a un público presumiblemente más amplio, y no en manuscritos de circulación restringida. En manuscritos, la ausencia o presencia del diacrítico puede informar algo sobre la voluntad del autor y sobre sus hábitos de amanuense; en revistas y libros publicados, informa sobre una práctica poética en sentido amplio, incluida la participación de editores, revisores y tipógrafos en la constitución del texto final. La ausencia sistemática del diacrítico en algunos de los primeros libros de Darío muestra que silenciar la diéresis era algo posible en español en la primera década del siglo xx; su presencia en otros muestra que señalar la diéresis era igualmente posible. Y la presencia general de la crema en la edición crítica de 1968 muestra que el editor Méndez Plancarte optó por normalizar la ortografía de acuerdo con los parámetros de su tiempo. Es la misma opción que lleva a casi todos los editores a actualizar la puntuación y la ortografía de textos anteriores al siglo xx, por ejemplo.

Por último, cabe preguntarse: ¿sólo puede hacerse la investigación sobre la primera versión publicada de un libro o poema, sobre la *editio princeps*, etc.? En este caso, eso no vale tampoco como regla, dadas la cantidad y la cualidad de las variantes encontradas. El menosprecio por las variantes llevaría al

investigador a omitir datos importantes. Por ejemplo: la primera publicación del soneto “El almuerzo”, de Julio Herrera y Reissig, en 1904, presenta un verso con diéresis silenciada (“Un cielo bondadoso y un céfiro tierno...”<sup>40</sup>); pero en la segunda, que se hizo un año después, la métrica aparece rectificada por la sustitución de “céfiro” por “cefirillo”: “Un cielo bondadoso y un *cefirillo* tierno...”<sup>41</sup>, y esa enmienda ha sido adoptada en muchas ediciones del poema en libro, a partir de la de 1914, cuidada por Rufino Blanco-Fombona.

Las notas de Herrera y Reissig sobre la diéresis silenciada cumplen una función táctica que sobrepasa la discusión técnica y normativa. Evidencian que el ritmo poético no está plenamente inscrito en el texto y que tampoco es independiente de él, sino que se produce históricamente en construcciones complejas, en las que intervienen los diversos miembros de una siempre dinámica comunidad que incluye a poetas, lectores, editores, preceptistas. Desde esa perspectiva, habría siempre una política del verso<sup>42</sup>. Y, en los años del modernismo hispanoamericano, parece justo describir la participación de los poetas de que nos ocupamos como un esfuerzo —en ese sentido, coordinado— por la ampliación del sufragio versificatorio hacia el exterior del círculo normativo basado en antecedentes castizos de la tradición, representado en el control desempeñado por los académicos de la Real Academia Española y de otras autoridades literarias, como los poetas y profesores reunidos en sociedades ateneístas en América. “Ama tu ritmo y ritma tus acciones / Bajo su ley, así como tus versos”, predicaba Rubén Darío<sup>43</sup> a los jóvenes, divulgando una práctica en que las balizas fijas de la versificación ya no podrían sustituir por decreto el papel activo de la comunidad lectora y productora en la apreciación de la poesía, una vez que el pedal del poeta podría dispersar los límites antes nítidos y exigir una disposición general a la novedad y a la expresión. Mientras tanto, Herrera y

<sup>40</sup> *El Diario Español*, apud HERRERA Y REISSIG, Julio: *Poesía completa y prosas*, cit., p. 104.

<sup>41</sup> HERRERA Y REISSIG, Julio: *Los peregrinos de piedra*. 3.ª ed. Prefacio de R. Blanco-Fombona. Paris: Garnier, 1914, p. 19.

<sup>42</sup> Cf. MESCHONNIC, Henri: *Politique du rythme, politique du sujet*. Paris: Verdier, 1995.

<sup>43</sup> DARÍO, Rubén: *Prosas profanas*, cit., p. 152.

Reissig, a contramano de los tratados científicos y positivos que buscaban descubrir las leyes del ritmo, escribía en 1905 que el único problema para el poeta era “el desconocido irreductible que está [...] en el ritmo de todas las leyes”<sup>44</sup>.

Fecha de recepción: 23 de diciembre de 2018.

Fecha de aceptación: 24 de febrero de 2019.

---

<sup>44</sup> HERRERA Y REISSIG, Julio: *Poesía completa y prosas, cit.*, p. 598.

