

## Apostillas a *Los peregrinos de piedra*

---

*Manuel Alvar*

**S**e ha dicho que «Herrera y Reissig es quizás el poeta americano en quien los caracteres del Modernismo alcanzan su expresión más vehemente»<sup>1</sup> y las razones que se dan (riqueza de imaginación, pirotecnia verbal, amor a lo exótico, aspecto abstruso de su obra) me parece que podrían servir para muchas cosas que no fueran lo que solemos entender por Modernismo. Ante todo habrá que fijar qué se considera por tal movimiento literario, lo que, acaso, sirva para que podamos entendernos. Con varia fortuna, los investigadores han querido fijar ese concepto, y han hecho correr no poca tinta. Como me he ocupado de ello en ocasión reciente,<sup>2</sup> no voy a repetir mis puntos de vista; simplemente me limitaré a fijar unos caracteres que me parecen afines a los hombres que se encontraron reunidos en el quehacer literario al pasar del siglo XIX al XX; es decir, una visión del mundo que reaccionaba contra el realismo burgués, que practicaba el esteticismo, la captación de las cosas por medio del color, las sinestesias, el valor musical de la palabra, el léxico desacostumbrado, la gramática que sirve para ordenar los textos, el exotismo, la impronta francesa. Que esta postura hiciera caer a muchos en lugares comunes y trivialidades, es cierto, pero cierto también que una escenografía ocasional pudo llevar a interpretaciones ajenas a la verdad. No creo que ningún quehacer literario quepa en unas pocas líneas caracterizadoras y mucho menos pretenderlo encerrar en ese corsé previo,

---

<sup>1</sup> Roberto Bula Píriz en el Estudio preliminar a las *Poesías completas y páginas en prosa*, del poeta uruguayo, Madrid, Aguilar, 1961, p. 14. Del mismo autor es su muy útil *Herrera y Reissig (1875-1910). Vida y obra. Bibliografía. Antología*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1952.

<sup>2</sup> En la *Historia de España*, de Menéndez Pidal (capítulo dedicado a la poesía en el siglo XX).

pues cuanto mayor sea la personalidad del poeta tanto mayor será su capacidad de elusión. Ruben Darío es la gran figura cuya sombra cubre el quehacer poético de las dos orillas del océano: caben en su creación todas las señales que he ido poniendo, pero quedan otras, digamos el amor al mundo clásico, la ingravidez dieciochesca, la presencia de España. Todo esto ha llevado a mil indecisiones y algún investigador se preguntará ¿Es posible definir el modernismo?<sup>3</sup> y otros, muchos otros, tratarán de encontrar las claves de una definición pertinente.<sup>4</sup> Tras divagaciones que no son del caso, Bula Píriz señala como rasgos caracterizadores del modernismo «su originalidad, su pesimismo, su refinamiento verbal, su actitud cosmopolita, su culto de lo exótico y su acendrado subjetivismo» (p. 16).<sup>5</sup> Si cotejamos estas enumeraciones con las que se han dado para caracterizar el arte singular de Julio Herrera y Reissig, tendríamos que originalidad y riqueza de imaginación, pirotecnia verbal y refinamiento verbal, exotismo y actitud cosmopolita, valdrían para los enunciados de ambas series, mientras que sería específico el aspecto abstruso de la obra y, genérico, el pesimismo y el acendrado subjetivismo. Creo que poco nos sirven todos estos motivos, pues lo abstruso de una obra no deja de ser harto relativo (¿para quién?), el subjetivismo es condición inherente a cualquier poeta y no me parece que Herrera y Reissig estuviera exento de pesimismo. Creo que debemos intentar aclarar caracterizaciones. Para ello seguiré el camino más objetivo: qué elementos integran la poesía del creador uruguayo. Poseemos las concordancias<sup>6</sup> de los versos que él mismo ordenó y en ellas podremos rastrear cómo se configuró su arte de creador y ahorrarnos no pocas palabras.

Vamos a acercarnos de un modo válido al conocimiento de su vocabulario y, desde este hecho, intentaré caracterizar al poeta. El léxico de los modernistas

<sup>3</sup> Raúl Silva Castro en *Cuadernos Americanos*, n° 5, 1965.

<sup>4</sup> Voy a dar unos pocos títulos que pueden servir de orientación moderna: Luis Monguió, «Sobre la caracterización del modernismo» (*Revista Iberoamericana*, n° 13, 1943); Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 1954; Allen W. Philips, «Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo» (*Revista Iberoamericana*, n° 24, 1959); Bernardo Gicovate, «El modernismo y su historia» (*Hispanic Review*, XXVII, 1964); Ivan A. Schulman, «Reflexiones en torno a la definición del modernismo» (*Cuadernos Americanos*, n° 4, 1964); Ned J. Davison, *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*, Boulder (Colorado), Pruett Press, 1966; Ivan A. Schulman, *Génesis del modernismo* (2ª ed.), México y Saint Louis (Misuri), El Colegio de México-Washington University Press, 1968; Victorino Polo, *El modernismo. La pasión por vivir el arte*, Barcelona, Montesinos, 1987; Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor, 1980. Es muy valiosa por el acopio de textos la obra de Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1968. Mientras que creo que no sirve, técnicamente hablando, el libro polémico de Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Notas de un curso* (1953), Madrid, Aguilar, 1962.

<sup>5</sup> La cuestión del modernismo viene a enmarañarse en España con la aparición de la generación del 98. Las discusiones no han sido escasas, según ilustraron, entre otros, Guillermo Díaz Plaja y Rafael Ferreres.

<sup>6</sup> Ángeles Estévez, *El léxico de Julio Herrera y Reissig. Concordancias de «Los Peregrinos de Piedra»*, Madrid, Anejo XLVI del *BRAE*, 1990.

*servió de referencia a los enemigos de la escuela, ni más ni menos a como ocurrió en el siglo XVII con los neologismos de Góngora. En una carta de mayo de 1900, Unamuno escribió:*

*los cisnes de mullido plumaje con las nieves del monte, me parece de receta poética, triquiñuelas de escuela. Estoy harto de cisnes, Sátiros, crisantemos, Pan, Afrodita, Centauros... y toda esa faramalla pseudoclásica. Todas las tardes me salgo de paseo al campo y me detengo en las malvas, llantenos, retamas, cardos, beleños.<sup>7</sup>*

Cisnes, nieves, Sátiros, crisantemos, Pan, Afrodita, Centauros son elementos ornantes de un mundo considerado modernista. Si revisamos las concordancias de Los Peregrinos de Piedra no dejará de sorprendernos que crisantemos, Afrodita y Centauros no aparecen nunca en ese libro; cisne, una sola vez; Pan, dos y Sátiros, tres. Sólo nieve(s) alcanza las cinco documentaciones. Teniendo en cuenta el listado resulta que los considerados tópicos modernistas quedan reducidos a la presencia de los dioses campestres, y sólo la nieve, que no podemos decir que sea un término específico de la escuela, aparece con cierta relevancia y, dentro de ella, no siempre con marca connotativa. Tenemos, una vez más, cómo se ha considerado propio del grupo lo que no debe ser sino peculiaridad de un poeta (Rubén Darío en este caso). Digo que no es la única vez que se toma como generalidad lo que no deja de ser una particularidad. En 1958, Juan Ramón Jiménez volvía a las andadas:

*La gente retiene del modernismo los vicios: cisnes, princesas, nelumbos, el oropel de Versalles... pero es absurdo juzgar una escuela por los disparates de los decadentes.<sup>8</sup>*

*La nómina que he transcrito líneas más arriba se nos acrecienta ahora con princesas, nelumbos y Versalles. Pues bien, en Los Peregrinos de Piedra no hay princesas, nelumbos, ni Versalles, aunque las flores exóticas las encontré en dos lugares de los Primeros poemas,<sup>9</sup> amén de otros testimonios ajenos a Herrera y cuyo recuerdo limito ahora a Rubén Darío y a la grande y desdichada Delmira Agustini.<sup>10</sup> Insisto en algo que ya he dicho: limito mis referencias a un libro harto modernista de Herrera y Reissig (Los Peregrinos de Piedra), porque de él tenemos establecidas unas cómodas concordancias y*

<sup>7</sup> O.C., XIII, pp. 44-45. También Herrera gustó de la *mejorana*, la *retama*, el *lentisco*, el *perejil*, el *hinojo*, el *romero* y el *tomillo* (todos en *La muerte del pastor*).

<sup>8</sup> Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, p. 112.

<sup>9</sup> Páginas 244 y 292 de la edición, ya citada, de Bula Píriz.

<sup>10</sup> «De los jardines modernistas: *ninfas*, *nenúfares* y *nelumbos*», en mis *Estudios léxicos. Primera serie*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984, notas 109 y 110 (p. 174).

por ser de un momento de plenitud de la escuela. Podrán documentarse otros testimonios en obras no publicadas por el poeta, pero me parece sintomática la caracterización que permite el libro de 1910, por las razones muy atendibles que dio Angeles Estévez.<sup>11</sup>

Herrera y Reissig se nos manifiesta claramente modernista, pero su adhesión a la escuela fue tardía; luego señalaré lo que debió, por 1900, a Roberto de las Carreras, pero ahora es necesario apuntar cómo la luz pudo venirle, con mayores o menores precisiones, de algún poema de María Eugenia Vaz Ferreira y, sobre todo, de Vidal Belo.<sup>12</sup> Silenciar, como se hizo, el nombre de Rubén no deja de ser llamativo, pero así fue. A lo largo de estas páginas veremos lo que procede del influjo que sobre él ejercieron las Prosas profanas (1896)<sup>13</sup> y entenderemos también lo que significó la escala de Azul...<sup>14</sup> Pero en Uruguay el movimiento estaba ya bien orientado en 1895, y en torno a la Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales se agrupaban Rodó, Pérez Petit y los Martínez Vigil; muy poco después (1899) el propio Roberto de las Carreras publicó el Sueño de Oriente, con influencias de Pierre Louys, D'Annunzio y Vargas Vila.<sup>15</sup> Incorporado al modernismo, Herrera y Reissig se inclinó hacia la vena simbolista que siguieron tantos y tan grandes poetas líricos. Bernard Gicovate ha rastreado el influjo que los poetas franceses ejercieron sobre él, y a su libro me remito, pero no deja de ser sintomático que Juan Ramón Jiménez estimara que sólo podían ser simbólicos los poetas líricos.<sup>16</sup>

Parece sorprendente encontrar cambios sustanciales en un corpus importante y extenso, que ve la luz cuando Rubén estaba publicando sus obras fundamentales.<sup>17</sup> Pero no hay que olvidar que 1907 fue un año clave: Filippo Tommaso Marinetti publicó en él su Manifiesto futurista, que vino a remover el mundo del modernismo,<sup>18</sup> y Herrera y Reissig cayó en el mito de la modernidad, aun-

<sup>11</sup> «Se trata del único poemario ordenado –no totalmente– por su autor. Además comprende dos bloques de composiciones que el poeta consideró siempre independientes: *Los Parques Abandonados* y *Los Éxtasis de la Montaña* [...] Por otra parte, *Los Peregrinos* [...] incluyen tres poemas fundamentales [...] «Recepción», «Tertulia lunática» y «La muerte del pastor». Por último, contiene muestras de su evolución, desde principios de siglo hasta sus días últimos» (*op. cit.*, p. 8).

<sup>12</sup> Raul Blengio Brito, *Herrera y Reissig: del modernismo a la vanguardia*, Montevideo, Universidad de la República, 1978, pp. 48-49.

<sup>13</sup> Bernard Gicovate, *Julio Herrera y Reissig and the Symbolists*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1957, pp. 22-23.

<sup>14</sup> Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay. Crítica de su literatura*, 3ª ed., Montevideo, Eds. del Nuevo Mundo, 1967, t. II, p. 263; Blengio Brito, *op. cit.*, p. 50.

<sup>15</sup> Gicovate, *Herrera*, *op. cit.*, pp. 15-17.

<sup>16</sup> «Simbolismo e impresionismo en el primer J.R.» (*Boletín Real Academia Española*, LXI, 1981, p. 396).

<sup>17</sup> *El Canto errante* es de 1907 y sólo el *Poema del otoño* es de 1910.

<sup>18</sup> En las *Letras* (1911), Rubén Darío comentó, y muy bien, el alcance que iba a tener el revolucionario italiano (*vid. O.C. Madrid, Afrodisio Aguado*, 1950, t. 1, pp. 616-623).

que de manera harto ingenua.<sup>19</sup> Creo que con diversos indicios se fue atemperando el modernismo del uruguayo y ello se debió a causas ajenas al propio modernismo, pero que dieron una fisonomía harto propia del arte de Los Peregrinos de Piedra. En 1983, tras analizar otros pretendidos tópicos de la escuela salí en defensa de los modernistas, víctimas de una traspolación de lo que fue un motivo ocasional o personal de algún escritor. Herrera y Reissig no está dentro de ese falso modernismo por más que, en efecto, sea un egregio representante de la escuela. Pero creo que es mucho más.

Si recurriéramos a unas ideas muy fecundas de Georges Matoré, pensaríamos en las palabras-testimonio y las palabras-clave que usa el creador. Resumiendo mucho los planteamientos diríamos que las primeras dan el testimonio de una época; las segundas, la originalidad del escritor.<sup>20</sup>

Si nos atenemos a lo que podría valer como específico de las creaciones de comienzos del siglo XX, tendríamos el uso solemne de las mayúsculas (Orbe, Noche, Ritmo, Corte, Plectros, Dicha y mil ejemplos más), tal y como los modernistas habían aprendido en los poetas franceses y no era otra cosa que la sacralización de los motivos y el resurgir de las imágenes evocadas en un mundo que se quiere descubrir virginalmente y no utilizando la vulgaridad cotidiana.<sup>21</sup>

Otro aspecto que caracteriza a los modernistas era el empleo de esdrújulos ornantes, unos habituales en la lengua y otros de reciente acuñación,<sup>22</sup> cuestión ésta que nos lleva a la propensión que el poeta tuvo para crear neologismos que pudiéramos llamar analógicos<sup>23</sup> y otros de formación muy culta.<sup>24</sup> Por último, tendríamos el uso, y abuso, de nombres mitológicos<sup>25</sup> o de personajes tomados o formados sobre el conocimiento de las Bucólicas y Geórgicas de Virgilio<sup>26</sup> o, lo que es más probable, siguiendo a Albert Samain.<sup>27</sup>

<sup>19</sup> Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de Vanguardia*, t. I, 2ª ed., Madrid, Guadarrama, 1971.

<sup>20</sup> *La méthode en lexicologie. Domaine Français*, París, M. Didier, 1953.

<sup>21</sup> En este sentido es muy ilustrativo el estudio introductor que Mircea Eliade pone a *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, París, Gallimard, 1952.

<sup>22</sup> No pongo referencias porque se pueden ver en las *Concordancias* de Ángeles Estévez. He aquí una nómina no exhaustiva de proparoxítonos: *acústicos, ánforas, apóstrofes, átomos, beatífica, cantáridas*, etc.; *castálico, castálido, perínclito, píberas, uránicamente*, etc.

<sup>23</sup> *Corinteo, cric-craquean, geometrizo, horoscopa, metafórica, pitagorizador, silenciarias, sublimizaron, tintinabulantes*, etc. Cf. Ángeles Estévez, «El neocastellano o americano de Julio Herrera y Reissig» (*Actas III Congreso Internacional del Español de América*, vol. III, Valladolid, 1989).

<sup>24</sup> *Eglogánimas, psicologación, hicocervos, unciosa*. Cf. Ángeles Estévez, «La ejemplaridad fonética en la poesía modernista» (*Epos*, VI, 1990).

<sup>25</sup> *Alcione, Astarté, Atalanta, Atropos, Baco, Caronte, Cerbero, Cibeles, Citerón, Clytemnestra, Cólquide, Danaída*. No merece la pena seguir.

<sup>26</sup> *Albino, Alisia, Anfión, Foloe, Cloris, Dafne, Damócaris, Egeria*, etc. *Ciles Alucinada* (1902) tiene un lema de Virgilio («*Mirabar quid maesta deo Amarilly vocares*»).

<sup>27</sup> *Vid.* las traducciones que hizo del poeta francés en las pp. 495-505 de la edición de Bula Píriz [pp. 399-412 de esta edición]. El influjo de Samain fue señalado por Zum Felde, José Pedro Díaz, Gastón Figueira, Blengio Brito y Gicovate.

*Si consideramos las listas que acabo de enumerar, creo que algo podemos inferir: casi ninguno de los términos aducidos cuenta con más de una ocurrencia. La deducción que de ello se extrae es clara: Herrera y Reissig recurrió a diversos modos de su saber para crear un ambiente en el que los recursos puramente léxicos o inspirados en unos modelos de la antigüedad motivaban esa evasión del «vulgo municipal y espeso». Se instauraba como poeta entre quienes hacían de la singularidad su arte y la convertían en una protesta contra la poesía, y la vida, de los burgueses. Con ello significaba un camino de «libertad hacia la belleza», según dijo Juan Ramón.*

Si no saliéramos de aquí, Julio Herrera y Reissig, con estos y otros recursos,<sup>28</sup> no sería más que un poeta del modernismo con la personalidad que pudiéramos asignarle. Él mismo —que no brillaba por la coherencia de su sistema lógico— habla de autores realistas, románticos o decadentes y es probable que en el enunciado se creyera inserto en el grupo de los decadentes,<sup>29</sup> de acuerdo con la balada de Verlaine,<sup>30</sup> con los juicios de Rubén y con los usos americanos: decadente era igual que modernista, es decir, poeta que abandona las sendas vulgares de expresión, según he tenido oportunidad de estudiar en otra parte.<sup>31</sup> En sus Conceptos de crítica repitió una y otra vez su visión de los movimientos literarios y ahora la culminación de los procesos está en el simbolismo, del que no parece tener ideas medianamente claras,<sup>32</sup> aunque en el Syllabus, tras la inevitable faramalla, habla de «las palabras suntuosas, las imágenes imprecisas, las sensaciones espectrales [...], todo amalgamado, todo borroso, todo en concordancia estética», aunque al final echa a perder las cosas: «forma en arquitecturas casi inverosímiles una especie de serapium místico».<sup>33</sup> Lo curioso es que, con lo que practica y con lo que ha leído, el nombre de Góngora nos viene más de una vez a los gavilanes de la pluma, pero el poeta acabó en los brazos de Moratín.<sup>34</sup>

<sup>28</sup> Por ejemplo, el sustantivo colocado entre dos adjetivos: *briosos carros voladores, misterioso dios joven, blanco éxtasis idealista, evangélica gracia samaritana, líbricos espasmos masculinos*, etc. La anteposición del adjetivo al sustantivo, según estudié en mi libro *La poesía de Delmira Agustini*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1958, pp. 47-48 para Herrera.

<sup>29</sup> «Conceptos de crítica», en las *Poesías completas y páginas en prosa*, Madrid, 1961, p. 646. Véase también la página 654.

<sup>30</sup> *En faveur des dénomés Décadents et Symbolistes*, dedicada a Léon Vanier, *apud Dédicaces (Œuvres poétiques complètes*, París, Gallimard, 1962, pp. 632-633).

<sup>31</sup> En el trabajo, al que me he referido, que verá la luz en la *Historia de España*, de Menéndez Pidal. Los deslindes, no siempre tenidos en cuenta entre *decadentes* y *simbolistas*, se pueden ver en Gicovate, p. 19.

<sup>32</sup> Páginas 549-550. Posiblemente el simbolismo del poeta nacería de su relación con Roberto de las Carreras, que había traído las novedades francesas en 1900 (Raúl Blengio Brito, *op. cit.* en nota 12).

<sup>33</sup> Página 597. Rubén estuvo muy en lo cierto al aclarar conceptos en sus estudios sobre *Los raros*.

<sup>34</sup> Páginas 556-558. De valoraciones subjetivas es preferible prescindir.

*Es posible que simbolismo y modernismo fueran para Herrera una misma cosa, aunque conviene no olvidar que en el modernismo hispánico cupo también el parnasianismo, manifiesto en Rubén, un año vivo en Juan Ramón y alguna duración mayor en Manuel Reina o Salvador Rueda. Leconte de Lisle o Heredia no contaron demasiado y tampoco se ha señalado su presencia en nuestro poeta.*

*Tras este largo caminar hemos llegado a un punto en el que el modernismo de Herrera y Reissig cobra un sesgo muy diferenciado. Las palabras suntuosas y las imágenes imprecisas dan paso a algo que pomposamente se llamaría «lenguaje científico»; es decir, lo menos solemne y lo menos vago. Acaso hubiera gustado haber dicho, la intrusión de la ciencia en la poesía, al menos en El círculo de la muerte nos hace un recorrido por lo que para él viene a ser una historia del pensamiento humano<sup>35</sup> en la que, como tanta gente de su tiempo, reprobada por Unamuno, escribiría, también solemnemente, Ciencia. Entonces nos encontramos con el Herrera y Reissig que va adelante de la escuela en que habitualmente lo instauramos y progresa hacia algo que podría ser un cierto vanguardismo moderno que acabó pronto y no dijo demasiado. Sus versos se cargan y recargan de Imperios Acústicos, epilepsias abstrusas, país psicofísico, infra-rojos, psicologación morbo-panteísta, cataléptico fakir y otros mil motivos que podríamos resumir en estos pocos renglones:*

*Con la quietud de un síncope furtivo,  
desangróse la tarde en la vertiente,  
cual si la hiriera repentinamente  
un aneurisma determinativo...<sup>36</sup>*

*El léxico modernista se ha evadido hacia un mundo deliberadamente prosaico. Porque no se trata de que no hay palabras poéticas o apoéticas, sino la intención de constituir con ellas un orbe nuevo en el que los valores no están repletos de intensidad connotativa, sino que los vacía de cualquier enriquecimiento significativo para dejar unas denotaciones elementales e incluso de simple diagnóstico clínico. Esto ha hecho hablar del surrealismo del poeta o de su creacionismo. Algo podría aceptarse si —como siempre— no exageramos las cosas y nos limitamos a lo que, el léxico al menos, nos permite inferir. En él, no hay una ruptura con el modernismo, ni siquiera en la Tertulia lunática, sino una utilización de los mismos recursos (mayúsculas, esdrújulos, neologismos) con un orden muy*

<sup>35</sup> Es innecesario decir de su falta de rigor, pero sus ideas nos valen para explicar lo que de inmediato digo en el texto.

<sup>36</sup> El mundo de la medicina no está mal representado: *supremas neurosis, artera risa de clínica, uremia felina, siniestro aneurisma, fistula divina*, etc.

riguroso (décimas) que poco tiene que ver con las realizaciones oníricas; en cuanto al creacionismo me parece que Herrera peca de excesos verbales.<sup>37</sup> De todas formas hay que tener en cuenta lo que esas utilizaciones tuvieron que ver con su evasión del modernismo y su intuición de procedimientos que fraguarían después de él.<sup>38</sup> Manejemos las palabras con cierta cautela, aunque sea evidente el progreso de Herrera hacia posturas poéticas bien diferenciadas del modernismo si bien en él no hubieran llegado a una ruptura; digamos, si acaso, anticipación y no olvidemos que Marinetti ya había lanzado su famoso Manifiesto, cuyos presupuestos no creo que hubieran entusiasmado a nuestro poeta.<sup>39</sup>

Sí, todo esto, dentro y fuera de la escuela, tiene un carácter marcadamente ambientador: modernismo y evolución hacia formas literarias que llevarían lejos de sus postulados. Debemos volver al léxico recurrente del poeta. Porque si todo cuanto vengo considerando es numéricamente escaso (lo que no quiere decir que los sumandos reunidos no sean harto significativos), hay otro ámbito en el que las palabras-clave nos hablan de las preferencias del poeta y un mundo interior que aflora sin ese hurgar en la sabiduría propia y ajena (los elementos ornantes, el neologismo, la mitología, el mundo clásico). Entonces podemos ordenar la siguiente lista, en la que tengo en cuenta las palabras que aparecen más de diez veces;<sup>40</sup> sueño(s), el verbo soñar y los adjetivos de la misma raíz (29); ojo(s) (28) y 5 casos de ojeras; cielo(s) (26); todo (24), pastor (24); tarde (20) y crepúsculo(s) (7); almas (18); ya (18); violeta (16) y violadas (1); camino(s) (16) y carretera (1); montaña(s) (16) y monte(s) (3); perro(s) (16); beso(s) (14); luna (13) y lunares (1), lunático (1); corazón(es) (11); mano(s) (11); carreta (10); dulce (10) y dulcemente (3), dulzuras (3); lago(s) (10), lila(s) (10) [sust. y adj.]; sol (10).

La serie obtenida debe reagruparse, completarse y aclararse. En primer lugar violeta y violadas deben unirse a lila(s) con lo que su frecuencia se eleva a 27; besos constituyen un grupo semántico con labios (8) y boca (5) = 27; ojos-ojeras, con pupilas (7) = 40 y, acaso, lágrimas (7); llanto (4), lloro (1) y las formas del verbo llorar (22) llegarían a 27 testimonios. Por su parte, camino debe unirse a senda (8) = 24, y muerte (7), con muerto(s), muerta(s) (6) y formas del verbo morir (7) = 20.<sup>41</sup> Habría que tener en

<sup>37</sup> Compárese este texto con otro también ahormado en moldes clásicos, *La Fábula de Equis y Zeda*, de Gerardo Diego.

<sup>38</sup> *Vid.*, una vez más, el excelente libro de Blengio Brito, *op. cit.*, pp. 145-152.

<sup>39</sup> *Vid. Teoria e invenzione futurista*, prefacio de Aldo Paezzeschi, introducción y texto de Luciano De Maria, Milán, Mondadori, 1968.

<sup>40</sup> Entre paréntesis pongo el número de testimonios.

<sup>41</sup> *Cf.* Laura M. Villavicencio, «El tema de la muerte en la poesía de J. H. y R.» (*Revista Interamericana de Bibliografía*, XIX, 1969, p. 415).



*cuenta que pastor tiene una presencia desmesurada en función del poema eglógico en que se inscribe.*

*De acuerdo con esta nueva agrupación tendríamos: ojos, etc. (40), sueño, etc. (29), labios, etc. (29), llorar, etc. (27), tarde, etc. (27) y el resto del enunciado según la lista anterior.*

*No es difícil obtener algunas deducciones: se trata de una poesía sensorial –como la de Delmira Agustini– en la que ojos, boca y manos manifiestan la capacidad para comunicarse con la vista y con el tacto, los dos sentidos simbólicos que aparecían unidos en alguno de los dibujos hierográficos de Jacobus Typotius,<sup>42</sup> mientras que oído, olfato y gusto están muy pobremente representados (el verbo oír en sus diversas formas, aparece 6 veces y nunca el sustantivo; olor(es), 2, y nunca oler; gusto, 1, y las formas verbales de gustar, únicamente 3). No deja de ser curiosa esta limitación en Los Peregrinos de Piedra, que sirve para ceñir al mundo físico de Herrera y Reissig; más aún, el genérico sentir (3),<sup>43</sup> es para él, como en tantos sitios del mundo hispánico, sinónimo de «escuchar» al menos en alguna ocasión.*

*Pero una poesía en la que las sensaciones se manifiestan tan claramente está declarando una teoría del amor a la que vista y tacto abren los caminos de su consumación. Y esto nos sitúa en una nueva realidad: las manifestaciones en que los sentimientos se cumplen no están en un mundo objetivo, sino dentro de una teoría del amor. Qué duda cabe que las simples denotaciones se realizan una y otra vez, pero cada una de las palabras que he venido considerando están muchas veces dentro de un mundo denotado en el que abundan las evasiones hacia una concepción marcadamente romántica: los sueños, el cielo, el alma, el corazón y todos los motivos escenográficos de la escuela; manifestación –una más– del modernismo que ha sido señalado por los críticos<sup>44</sup> y que atestiguó el Rubén de La canción de los pinos.<sup>45</sup> De ahí ya la tarde, los crepúsculos, la luna<sup>46</sup> y los perros. Fantasmagoría funeraria que se manifiesta en todas las culturas, desde la griega hasta el vudú y*

<sup>42</sup> *Symbola divina et humana*, Praga, 1601 [facsimil, 1972], lámina 28.

<sup>43</sup> Así «se abrazan al sentir que un oboe».

<sup>44</sup> Por ejemplo, Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 14; Alberto Zum Felde, *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, Maximino García, 1921, p. 203. Carece de valor el libro de Herminia Herrera y Reissig, *Julio Herrera y Reissig. Grandeza en el infortunio*, Montevideo, 1949, véase la p. 69. Tampoco va más allá otro libro de la autora, *Vida íntima de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Amerindia, 1943; Blengio Brito, *op. cit.*, pp. 35 y 37-42. Todavía en 1905 el poeta escribió sus *Divagaciones románticas*.

<sup>45</sup> Se ha señalado la influencia de las *Prosas profanas* en Herrera (Antonio Seluja, «Las clepsidras», en el *Homenaje a Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Concejo Departamental de Montevideo, Dirección de Artes y Letras, 1963, p. 11.

<sup>46</sup> Y no pocos elementos que aquí no han cabido, aunque su documentación es alta: *bruma* (7), *espectral* (7), *éxtasis* (7), *triste* (6).

que sirve para formular el binomio «ley del día» y «pasión de la noche», tal y como estableció Jaspers para articular las conexiones entre la estructura del mundo y la existencia del hombre.<sup>47</sup> Dentro de estas formulaciones no habría que olvidar la aparición de lago(s) en la poesía de Herrera y Reissig, que se asocia, connotativamente, a la luna,<sup>48</sup> al sueño,<sup>49</sup> a los espectros<sup>50</sup> o a variadas impresiones cromáticas. Creo que todo ello no es otra cosa que un claro simbolismo, tal y como se estudia por el Centro de Investigaciones Simbólicas de Québec: el lector trata de interpretar la obra que recibe y la obra le exige que la imaginación ponga en pie toda suerte de asociaciones para que se generen otras imágenes.<sup>51</sup> De ahí ese mundo fantástico de Herrera en el que convergen reiteradamente elementos bien diferenciados, pero que se asocian en el mundo de las representaciones donde la realidad superficial cuenta para poco: lagos, luna, sueño, espectros, están unidos en una intencionalidad coherente más allá de la contingencia superficial,<sup>52</sup> y crean una visión irreal de las cosas.

Todo este caminar nos ha llevado a la teoría del color. Violetas,<sup>53</sup> y su próximo lila<sup>54</sup> ponen una transparencia suave y amortiguada sobre esta poesía. Pienso en lo que el malva fue para Juan Ramón Jiménez<sup>55</sup> y no deja de resultar sorprendente que el blanco aparezca normalmente sin grandes complicaciones,<sup>56</sup> frente a lo que ocurría en Delmira Agustini,<sup>57</sup> y faltan los inevitables lirios y lises de los poetas modernistas.<sup>58</sup> Violeta-lila, junto a blanco y azul (nunca azur) sería la trilogía del color en este hombre que nos lleva a las paletas de Sisley, de Monet, de Berta Morisot, de Renoir, de Picasso... Son los colores delicados de los impresionistas y que nos permiten valorar la poesía de Herrera y Reissig dentro de lo que fueron las sensaciones cromáticas que se prefirieron en un determinado momento. En él la presencia de ese violeta-lila modifica la trilogía (blanco-rosa-azul) que establecí para los poetas modernistas y que ahora reemplaza

<sup>47</sup> Vid. Vicente Risco, *op. cit.*, pp. 66 y 77 (nota 15).

<sup>48</sup> «[...] La luna nieva un candor sereno / y el lago se recoge con lácteo escalofrío».

<sup>49</sup> «El lago azul de Sueño, que ni una sombra empaña / es como la conciencia pura de la montaña».

<sup>50</sup> «Los lagos se amortiguan con espectrales lampos».

<sup>51</sup> *Problèmes d'analyse symbolique*, dir. P. Pagé - R. Legris, Montreal, Presses de l'Université du Québec, 1972, p. 14.

<sup>52</sup> Vid. Donald A. Mackenzie, *The Migration of Symbols and their Relations to Beliefs and Customs*, Nueva York-Londres, K. Paul, Trench, Trubner Co./A. A. Knopf, 1926.

<sup>53</sup> «Color morado claro, análogo al de la violeta» (*DRAE*).

<sup>54</sup> «Color morado claro, como la flor de la lila» (*DRAE*).

<sup>55</sup> Vid. «Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón Jiménez», en mi libro *Juan Ramón Jiménez y la palabra poética*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1986.

<sup>56</sup> *Aurora blanca, leche blanca, casuca blanca, blancas ovejas, monjas blancas [y lilas], mañanas muy blancas, osos blancos, castillos blancos de papel* (ocho veces de 13 documentaciones).

<sup>57</sup> Vid. mi libro *La poesía de Delmira Agustini*, *op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>58</sup> Vid. más adelante.

rosa<sup>59</sup> por violeta, sin abandonar la paleta fría del impresionismo,<sup>60</sup> de ahí bruma violeta, pañuelo suave de violeta, palomas violetas, blancas y lilas, ojeras lilas, palomas lilas, lágrimas lilas. *La aparición del color en la obra de Herrera y Reissig ha sido estudiado por Magela Flores Mora: procede de Albert Samain<sup>61</sup> y en un antiguo cuento del poeta (El traje lila, 1903) una de las protagonistas es Violeta. En el mundo simbólico al que el color nos lleva, hay Poemas violetas y una Divagación romántica que reincide en el título: Poema violeta.<sup>62</sup> Pero las cosas creo que no acaban aquí: emplea amatista, asociada a mirada, como lila a ojeras o lágrimas o violada a ojeras. El uso de una misma gama se enriquece con el violeta de la piedra fina.*

*El azul se asocia a lagos y sueños, al silencio, a la quimera, al idealismo... Y por si no bastara, alguna vez ópalo y opalino se incorporan a ese mundo con su presencia crepuscular, misteriosa o de ensueño. Estamos ante colores típicamente modernistas,<sup>63</sup> que, como es bien sabido, arranca de Rubén<sup>64</sup> y sirve para crear ese clima simbólico en el que las sinestesias juegan a enriquecer el mundo de los sentidos<sup>65</sup> o, como dije a propósito de Juan Ramón Jiménez, al trasponer la denotación a un plano connotado, surge el símbolo, con lo que, con frecuencia, el inconsciente de cada uno establece relaciones desconocidas y la simbolización podrá ampliar la ambigüedad de las significaciones. Añadiré: ambigüedad en la que se entremezclan irrealidad y ensueño,<sup>66</sup> a la que tendré que volver poco después.*

*El análisis de Los Peregrinos de Piedra puede introducirnos a la poesía de Julio Herrera y Reissig. No es toda su poesía, por supuesto, pero nos da unos asideros seguros: es la que él ordenó. Y si la ordenó es porque tuvo un criterio –suyo, personal– para seleccionarla.<sup>67</sup> Pensemos que en ella incluye poemas de*

<sup>59</sup> El *rosa* se siente como un color pálido (*rosa claro*) o con unas connotaciones que lo hacen transparente: «Jardín de *rosa angélico*, la tierra *guipuzcoana!* / Edén que un Fra Doménico soñara en acuarelas».

<sup>60</sup> *Vid.* el artículo «Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón Jiménez», ya cit., p. 419. *Morados y violetas*, en Juan Ramón (en esa misma página).

<sup>61</sup> *Julio Herrera y Reissig. (Estudio biográfico)*, Montevideo, s. a., pp. 79-81. Son esclarecedoras sobre este tema las páginas de Gicovate, *Herrera, op. cit.*, pp. 33-39. Otros acercamientos entre los dos poetas se pueden ver en Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay*, t. II, *op. cit.*, pp. 214-216.

<sup>62</sup> Recuérdense por cuanto valgan –y es mucho– las *Almas de violeta*, de Juan Ramón.

<sup>63</sup> *Cf.* Raúl Silva Castro, «El ciclo de “lo azul” en Rubén Darío», o Iván A. Schulman, «Génesis del “azul” modernista», artículos incluidos en la antología de Homero Castillo, cit. en la nota 4.

<sup>64</sup> Gicovate, *Herrera, op. cit.*, pp. 8-11.

<sup>65</sup> Alvar, *Delmira Agustini, op. cit.*, pp. 51-59.

<sup>66</sup> «Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón», p. 398. (Recogí el estudio en *Juan Ramón Jiménez y la palabra poética*, que ya he citado.)

<sup>67</sup> De haberlo hecho personalmente, como hizo con *Los Peregrinos de Piedra*, «no hubiera autorizado ni consentido esa divulgación irreflexiva, hecha sin discernimiento, de cuanto él había escrito con diversos gustos en diez largos años» (Lauxar, *Motivos de crítica*, citado por Blengio Brito, *op. cit.*, p. 33). *Vid.* también Blengio Brito, pp. 157 a 159.

1902 a 1910<sup>68</sup> y pocos escribió después, ya que la muerte se lo llevó el 18 de marzo de 1910. Insisto en que el análisis se ha hecho de una parte de su poesía, harto significativa, muy variada, valorada por el propio poeta y de la que poseemos unas inestimables concordancias. Por otra parte, su iniciación en el modernismo no tuvo lugar hasta 1900 (influencia de Roberto de las Carreras), pues por 1898 y 1899 seguía con Olegario Andrada, Quintana, Espronceda, Núñez de Arce, Víctor Hugo y Lamartine, Musset, Bécquer y Campoamor.<sup>69</sup> Digamos el romanticismo al que ya me he referido. Así pues cuanto en ella hemos podido considerar estaba dentro de su personal visión del modernismo y los caminos de su evolución. Esos ocho años de creación poética que Los Peregrinos de Piedra nos permiten tener en cuenta, bien valen como muestra de un quehacer, no único –insisto– pero sí hondamente caracterizador. Todo cuanto pensamos que es el modernismo está en ese conjunto de poemas que Herrera seleccionó y nos legó. Visión tan parcial como se quiera, pero de singularísimo valor. Desde ella podrá aumentarse el panorama del conocimiento de una obra singular, pero es el punto de partida inesquivable y, sobre todo, el testimonio de lo que el poeta creyó unitario y representativo. Con estas bases me parece innecesario repetir cuestiones sobre su modernismo, pero –aun incluyéndolo en él con todo derecho– nos obligamos a plantear otras muchas cosas. De momento, y antes de pasar adelante, no estará de más decir que su humor le alejó de no pocas solemnidades, aunque seriamente cayera en otras. En La torre de las esfinges se despachó con estos versos:

*Frunce el erial su despecho,  
mientras disuelve y rehúsa  
el borbollón de la esclusa  
monólogos de esquimal  
en gárgaras de cristal  
y euforias de cornamusa.*

Lo que no está mal.<sup>70</sup> Frente a este fragmento se podrían poner variadísimos versos de La muerte del pastor, que están mucho mejor. En ellos no hacen falta palabras rebuscadas ni altisonancias literarias: bastan las florecillas, los animales domésticos, las gentes sencillas o los sentimientos emocionados. Creo que la

<sup>68</sup> Bula Píriz, *op. cit.*, pp. 863-864.

<sup>69</sup> Blengio Brito, *op. cit.*, pp. 37-39.

<sup>70</sup> En los *Conceptos de crítica* había escrito: «Las extravagancias y el esoterismo de los raros, que se pasan la vida haciendo macabras con el idioma, inventando ritos extraños en el laboratorio de sus imaginaciones enfermizas, merecen la más severa condenación» (ed. cit., p. 653). Una página después añadirá: «Ser ecléctico es poseer ese refinamiento sibarítico, esa quintaesencia del gusto que constituye la naturaleza intelectual del siglo».

*elección no es dudosa. Pero el poeta se movió entre estos polos y supo también de las querencias de esa escuela a la que perteneció no sin pocas restricciones. Porque no basta con afirmar un hecho cierto, sino que también poseyó otros registros llenos de originalidad y que no caben en las cuadrículas previamente establecidas, pues los tópicos al uso no nos sirven muchas veces. Ahí están las repulsas que contra el vocabulario de la escuela hicieron poetas que nunca pertenecieron a ella o que muy pronto se distanciaron. De la tramoya que manejan los seguidores de Rubén, él se apartó y pocas veces cae en la tentación de reiterar. Sin embargo, los ejemplos dispersos –y aun muy dispersos– pueden dar una impresión de densidad que el orden alfabético no propicia. Modernistas son sus mayúsculas, sus esdrújulos ornamentales, sus neologismos, su mitología y (aunque no los he estudiado aquí) la estructura de sus sonetos y el orden de palabras.<sup>71</sup> No digamos la oquedad de su prosa. Pero rompiendo con lo que mil veces se ha comentado, llena sus versos de neologismos científicos de gusto más que dudoso, pero en los que continuamente reincidió. Que esto pudiera ser un paso para evadirse de los tópicos manidos también es posible, y entonces tenemos que pensar en el revulsivo que vino a ser el Manifiesto de Marinetti. Pero no hay que olvidar su defensa de la oscuridad y las posibilidades de ser comprendida o de ser profunda; claro que para el absurdo meritorio busca el amparo de Balmes,<sup>72</sup> aunque tampoco debamos medir el pasado con los juicios del presente, y podría recordar cómo el Unamuno de Contra esto y aquello tuvo en el clérigo catalán un estímulo para sus especulaciones filosóficas.<sup>73</sup>*

*Lo cierto es que si las palabras-testimonio han servido para levantar el velo de su modernismo, las palabras-clave han venido a mostrarnos un poeta sensual,<sup>74</sup> cargado de arrastres románticos y con una paleta de colores suaves en la que predominan los violetas, que sirven para diferenciarlo de otros modernistas. No cae, sin embargo, en el tópico de las lises o de los lirios.<sup>75</sup> Mucho de esto es posible que proceda de los poetas de América, pero también algo debe a Francia,<sup>76</sup> por cuyos creadores padeció inevitable predilección,<sup>77</sup> aunque las cosas, a veces, no le resultaran muy claras: él que habló «sobre la*

<sup>71</sup> Lo hizo un poco de pasada Blengio Brito, *op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>72</sup> *Conceptos de crítica*, en la edición de Bula Píriz, p. 647.

<sup>73</sup> Madrid, 1912, pp. 91-102.

<sup>74</sup> Fue señalado por otros caminos por A. Seluja, en el *Homenaje a J. H. y R.*, ya citado, pp. 15-18.

<sup>75</sup> Pero usa *lirio* al comenzar *Las Pascuas del Tiempo*: «Su nivea cabeza parece un gran lirio».

<sup>76</sup> Forzado por la rima acentúa *Schumann*, pero en el «Poema violeta» escribe: «A la manera de Schumann». No estará de más recordar que componía diccionarios de rimas (Bula Píriz, *op. cit.*, p. 44). Zum Felde habló del galicismo de Herrera en unas páginas verbosas y hastante inexactas en sus valoraciones (*Crítica literaria uruguaya, op. cit.*, pp. 203-204).

<sup>77</sup> Léase la nota, muy farragosa, que pone a su traducción de Samain. Por otra parte, Magda Olivieri habló de la influencia francesa en «Los Parques Abandonados», incluidos en *Los Peregrinos*, pero no aduce ninguna prueba (*Homenaje a J. H. y R.*, ya cit., pp. 69-74).

*magnífica importancia de la diéresis en la métrica moderna», se olvidó continuamente de aplicarla.<sup>78</sup> Dormitó mucho más que Homero.*

*Herrera y Reissig fue objeto de no pocos detractores y de fervorosos panegiristas.<sup>79</sup> Acaso haga falta poner las cosas en su punto medio. Decir que es Garcilaso, fray Luis o Bécquer parece exagerar un poco; decir que Unamuno fue «uno de los enemigos acérrimos de Herrera» me parece absurdo. A don Miguel pudo no gustarle esa poesía, como pudo no gustarle la de Delmira Agustini, ni acaso la de Rubén. Estaba en su derecho, pero no era una frivolidad, sino la defensa de una obra poética –¿diríamos inmensa?– que mal podía maridarse con lo que el modernismo significó y, que, por supuesto, bien poco tuvo que ver con la poesía española anterior a la suya.*

*El gran poeta uruguayo no necesita de nada de todo eso. Está ahí con una obra muy importante, con no pocos yerros –se habla de su mal gusto–, con muchos aciertos y todo escrito en diez años que no le fueron propicios, pero a los que supo dominar. Lo que no es pequeña grandeza. Morir a los 35 años nos habla de posibilidades, que no le hemos de escatimar. Pero más jóvenes eran Garcilaso y Bécquer cuando se apagaron sus voces.*

\*

\* \*

*Julio Herrera y Reissig tiene un puesto singular en la poesía de lengua española. No se trata de entonar ditirambos ni de poner cortapisas. Está ahí con su fuerte personalidad y los límites de su escuela. Por eso hacía falta una valoración objetiva, dentro de los niveles de excepción que se le reconocen, y una edición pulcra para purificar la transmisión de unos textos más de una vez deturpados. Y he aquí que el volumen que tienes en las manos, lector amigo, dará satisfacción a tus lícitos deseos de saber.*

*Hace muchos años, al estudiar la poesía de Delmira Agustini, señalé el ambiguo lugar en que se la colocaba, pues postmodernista afecta tanto a una cronología de dato y fecha como a una evolución de la escuela. Pude ver cómo era, sin más, modernista. Herrera y Reissig me ayudó a aclarar las cosas y siempre pensé en que tendríamos que volver sobre los grandes poetas uruguayos para resolver no pocas cuestiones. Pero, de inmediato, surgió otro problema, el de la generación del 98. Había que deslindar los*

---

<sup>78</sup> Puede resultar útil la consulta de Ángeles Estévez, «La ruptura de la norma acentual en la poesía modernista: el ejemplo de J. Herrera y Reissig» (*Epos*, III, 1987).

<sup>79</sup> Me parecen muy ponderados los juicios de Raúl Blengio Brito, *Aproximación a la poesía de Herrera*, Montevideo, La Casa del Estudiante, 1967. Creo que es lo más ecuánime y riguroso que se puede leer sobre el poeta.

campos y no mezclar –como tantas y tantas veces se hace– conceptos heterogéneos. Que Juan Ramón ha tenido no poca culpa en ello me parece evidente y evidente me parecía que el léxico podría ser una buena piedra de toque para aclarar conceptos. Ahí estaba el viejo diccionario de Plower y, sobre todo, el *Index du vocabulaire du symbolisme*, que, entre 1953 y 1954, publicó Pierre Guiraud. Por eso incité a mis alumnos a redactar trabajos sobre el léxico de los escritores modernistas; pues resolveríamos el doble problema de saber qué es el modernismo y cuáles son sus diferencias con el 98. Se trabajó y tenemos los índices de Azul..., que preparó Teresa Mejía. Pero fue Ángeles Estévez quien se adentró más en los problemas que tenía planteados: va a hacer diez años, presentó en la Universidad Complutense una memoria de Licenciatura sobre El léxico modernista de Julio Herrera y Reissig. No era una trivialidad la elección del poeta: su valor justifica cualquier empeño, pero no puede olvidarse el influjo que tuvo sobre César Vallejo, Vicente Huidobro, Palés Matos o Pablo Neruda. Y por esta banda del mar: las décimas de la Tertulia lunática eran decoradas por los hombres del 27.

Los resultados a que llegó en este análisis eran consoladores (nadie había dicho la última palabra) o desconsoladores (debía volverse al principio). Ángeles Estévez, con el leve peso de su juventud, fue una y otra vez a Montevideo y descubrió todo lo que podía esperarse: borradores, originales, copias autógrafas, apógrafos. (Era meritorio el trabajo de los archiveros uruguayos.) Junto a ellos, datos dispersos y cientos de páginas inéditas del propio poeta. Este inmenso material se cotejó con las ediciones tenidas por más solventes y el resultado a que se llegó fue poco confortante. Se vio cómo en 1900 se produjo la crisis del poeta, que –estéticamente– llevó a un alejamiento de España y a una aproximación a París. Testimonio fiel del cambio fueron también los veintidós números de *La Revista*. De este modo, Ángeles Estévez pudo fijar el texto de *Los Peregrinos de Piedra* y fruto de su quehacer fueron las Concordancias que le editó la Real Academia Española (1990) y lo son todas las páginas en las que se hace la edición crítica de la que ahora todos nos beneficiamos. Nos ha resultado así un Herrera fuertemente original, con unas preocupaciones lingüísticas nada triviales (por más que el nuevo idioma que pretende crear no pase de ser un juego con muy poca trascendencia), que deben no poco a Martínez de la Rosa o a Paul Verlaine.

Analizar las aportaciones de Ángeles Estévez carece de lugar, pues este volumen es testimonio de cuanto ha hecho: ortografía, recursos retóricos, métrica, estructuras estróficas, sintaxis... a todo atendió el poeta y todo ha sido cuidadosamente estudiado. Creo que este libro constituye la edición definitiva que todos deseábamos tener. Presentar la obra es un agradable placer. Más aún si

*se sabe de la probidad científica de los colaboradores Américo Ferrari, Enrique Marini Palmieri, Carmen de Mora, Vicente Granados, Eduardo Espina, Wilfredo Penco, y del entusiasmo de la persona que coordina los esfuerzos. Si hacía falta un delantalillo para presentar a unos y otros, cumplo –y temo que mal– con estas pocas palabras de elogio verdadero y me amparo en unas lecturas que, ya, serán siempre placenteras.*