

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación
■■■■■ Seminario de Castellano ■■■■■

La Poesía de
Julio Herrera y Reissig.
Sus temas y su estilo

POR EL

Dr. Y. Pino Saavedra

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE
SANTIAGO, 1932.

La Poesía de Julio Herrera y Reissig.
Sus temas y su estilo

R. 204353

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación
Seminario de Castellano

La Poesía de
Julio Herrera y Reissig.
Sus temas y su estilo

POR EL

Dr. Y. Pino Saavedra



PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE
SANTIAGO, 1932.

INDICE

	Págs.
Bibliografía	7
I.—INTRODUCCIÓN	13
II.—La personalidad de Julio Herrera y Reissig	16
III.—Los temas	22
A) Preliminar	22
B) Las Pascuas del Tiempo	28
C) Los Maitines de la Noche	32
D) La Torre de las Esfinges	38
E) Los poemas idílico-eglogicos	42
F) Las Clepsidras	50
G) Los Parques abandonados	55
H) Otras composiciones	59
IV.—EL ESTILO	62
A) Preliminar	62
B) Los colores	64
C) Los sonidos	83
D) Las imágenes olfativas	95
E) Las sinestesias	96
F) Las imágenes de estado de alma	101
G) El epíteto	103
H) La comparación	121
I) La metáfora	127
J) La vivificación y personificación	130
K) Los fenómenos sintácticos	135
L) Creación de palabras	144
V.—CONCLUSIÓN	146

BIBLIOGRAFIA

I.—TEXTOS

- I.—HERRERA y REISSIG (Julio).—*Los Peregrinos de Piedra*. Segunda edición, Montevideo, 1913.
- II.—HERRERA y REISSIG (Julio).—*El Teatro de los Humildes*. Montevideo, 1913.
- III.—HERRERA y REISSIG (Julio).—*Las Lunas de Oro*. Montevideo, 1913.
- IV.—HERRERA y REISSIG (Julio).—*Las Pascuas del Tiempo*. Montevideo, 1913.
- V.—HERRERA y REISSIG (Julio).—*La Vida y otros poemas*. Montevideo, 1913.
- PROSAS. HERRERA y REISSIG (Julio).—*Prosas. Crítica, cuentos, comentarios*; Prólogo de Vicente A. Salaverri. Valencia-Montevideo, 1918.

II.—LITERATURA

1

- BARTSCH-KOSCHWITZ.—*Chrestomathie provençale*. Marburg, 1904.
- BAUDELAIRE (Charles).—*Oeuvres complètes, L'Art Romantique*. Edición de M. Jacques Crépet, París, 1925.
- BAUDELAIRE (Charles) *Oeuvres complètes, Les Fleurs du Mal*. Edición de M. Jacques Crépet, París, 1922.
- HEREDIA (José María de).—*Oeuvres, Les Trophées*. París, Lemerre, s. a.
- HUYSMANS (J. K.).—*Oeuvres complètes*, VII. A. Rebourts. París.
- LAUTRÉAMONT.—*Oeuvres complètes. Étude, commentaires et notes par Philippe Soupault*. París, 1928.
- LECONTE DE LISLE.—*Poèmes Antiques*, París, Lemerre s. a.
- RIMBAUD (Arthur).—*Oeuvres*. París, 1924.
- SAMAIN (Albert).—*Oeuvres*. París, 1924.
- VERLAINE (Paul).—*Oeuvres complètes*. París, 1925.

2

- DARFO (Rubén).—*Obras completas*. Edición Mundo Latino, Madrid, 1917-19.
 GÓNGORA (Luis de).—*Soledades*. Edición de Dámaso Alonso, Madrid s. a. (1927).
 GUTIÉRREZ NÁJERA (Manuel).—*Sus mejores poesías*. Con una apreciación de Gutiérrez Nájera por R. Blanco-Fombona. Madrid s. a.
 LUGONES (Leopoldo).—*Las Montañas del Oro*. Buenos Aires, 1919.
 LUGONES (Leopoldo).—*Los Crepúsculos del Jardín*. Segunda edición, Buenos Aires, 1926.

III.—CRÍTICA QUE SE OCUPA DE HERRERA Y REISSIG

- BLANCO-FOMBONA (Rufino).—*El Modernismo y los Poetas modernistas*, Madrid, 1929.
 BORGES (Jorge Luis).—*Inquisiciones*, Buenos Aires, 1925.
 CANSINOS-ASSENS (R.).—*La Nueva Literatura*. III. *La Evolución de la Poesía* (1917-1927). Madrid, 1927.
 CEJADOR y FRAUCA (Julio).—*Historia de la Lengua y Literatura castellana*. Tomo XI, Madrid, 1919.
 COESTER (Alfred).—*Anthology of The Modernista Movement in Spanish America*. Boston, New York... s. a. (1924).
 COESTER (Alfred).—*The Literary History of Spanish America*. Second Edition, New York, 1928.
 DAIREAUX (Max).—*Panorama de la littérature hispano-américaine*. Paris, 1930.
 GARCÍA CALDERÓN (V) y BARBAGELATA (H. D.).—*La Literatura Uruguaya* (1757-1917). *Revue Hispanique*, T. 40, págs. 511-524, 1917.
 HOMENAJE.—*La Cruz del Sur*. Número de homenaje a Julio Herrera y Reissig. Montevideo, 1930. Compilación de artículos por: Alberto Lasplacas, Emilio Oribe, Pablo de Grecia, Juan Mas y Pi, Carlos T. Gamba, Guillermo de Torre, R. Cansinos-Assens, Jorge Luis Borges, Ventura García Calderón, Prieto Lillepich, Juan M. Filartigas, José Pereira Rodríguez, Pedro César Dominici, Ildefonso Pereda Valdés, Franz Tamayo, Francisco González Guerrero, Ernesto Mario Barreda.
 MAS y PI (Juan).—*Julio Herrera y Reissig, Nosotros*, T. 59, págs. 234-265. También como estudio preliminar a las *Páginas Escogidas* por Julio Herrera y Reissig. Barcelona, Maucci, s. a.
 MIRANDA (César).—(Pablo de Grecia), *Prosas*. Montevideo, 1918.
 PETRICONI (H.).—*Die spanische Literatur der Gegenwart seit 1870*. Wiesbaden, 1926.
 RAMÍREZ (Octavio).—*El Humorismo de Julio Herrera y Reissig*. *La Nación*, 23 de Agosto de 1925.
 ROXLO (Carlos).—*Historia crítica de la Literatura Uruguaya*. T. VII, Montevideo, 1912.
 SÁBAT ERCASTY (Carlos).—*Julio Herrera y Reissig*. Montevideo, 1930.
 ZUM FELDE (Alberto).—*Crítica de la Literatura Uruguaya*. Montevideo, 1921.
 ZUM FELDE (Alberto).—*Proceso Intelectual del Uruguay y Crítica de su*

Literatura, 3 tomos. Edición subvencionada por la Comisión Nacional del Centenario. Montevideo, 1930.

- Sólo se han podido consultar en resumen que da la historia de Cejador y Frauca:
 LAUXAR.—*Motivos de crítica hispano-americanos*. Montevideo, 1914.
 MONTERO BUSTAMANTE (Raúl).—*Parnaso Oriental*. Montevideo, 1905.

IV.—OBRAS CIENTÍFICAS, ENSAYOS, ETC.

- ANSCHÜTZ (Georg.).—*Die Farbe als seelischer Ausdruck*. Mitteilungen der Pelikan-Werke, Nummer 37, Hannover und Wien, 1930.
 BELLO (Andrés).—*Gramática castellana*. París, 1918.
 BONNEAU.—*Albert Samain. Poète symboliste*. París, 1925.
 BRIE (Friedrich).—*Exotismus der Sinne. Eine Studie zur Psychologie der Romantik*. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg, 1920.
 CASSAGNE (Albert).—*Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. París, 1906.
 CASTRO (Américo).—*Edición de Tirso de Molina*. Clásicos de La Lectura, II, segunda edición.
 CUERVO (R. J.).—*Notas a la Gramática de Bello*.
 CUERVO (R. J.).—*Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*. 5.ª Ed., París, 1907.
 DENNER (Heinrich).—*Das Stilproblem bei Azorin*. Zürich, 1932.
 DONOSO G., (Francisco).—*Al margen de la Poesía. Ensayos sobre la poesía moderna e hispano-americana*. París s. a., 1927.
 GOLDBERG (Isaac).—*La Literatura Hispano-americana. Estudios de crítica*. Versión castellana de R. Cansinos-Assens. Madrid, s. a.
 GÓMEZ CARRILLO (E.).—*Literatura Extranjera*. París, s. a. (1894).
Gramática de la Lengua Española de la Real Academia. Madrid, 1928.
 GRAMMONT (Maurice).—*Le vers français*. París, 1923.
 FLEISCHER (Walter).—*Synästhesie und Metapher in Verlaines Dichtungen*. Versuch einer vergleichenden Darstellung. Dissertation, Greifswald, 1911.
 HATZFELD (H.).—*Don Quijote als Wortkunstwerk*. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn. Leipzig, 1927.
 HEISS (H.).—*Romanische Literaturen des 19-20. Jahrhunderts*. Handbuch der Literaturwissenschaft. Potsdam. En publicación.
 KEISER (Gustav Adolf).—*Stilstudien zu Leconte de Lisle*. Beiträge zur Geschichte der romanischen Sprachen und Literatur. Halle, 1917.
 KOEHLER (Gustav).—*Der Dandysmus im französischen Roman des XIX Jahrhunderts*. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie Heft 33. Halle, 1911.
 LALOU (René).—*Histoire de la Littérature Française contemporaine*. París, 1925.
 LAUXAR.—*Carlos Reyles. Definición de su personalidad*. Examen de su obra literaria. Su filosofía de la fuerza. Montevideo, 1918.
 LENZ (Rodolfo).—*La Oración y sus Partes*. Segunda edición, Madrid, 1925.

- MAPES (Erwin K.).—*L'Influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*. París, 1925.
- MEYER (R. M.).—*Deutsche Stilistik*. 2. Auflage München, 1913.
- MONTESINOS (J. F.).—Reseña de la edición de *El Castigo sin Venganza*, por C. F. A. van Dam. R. F. E., 1929, XVI, pág. 183.
- MONTESINOS (J. F.).—*Teatro Español Antiguo*, III, V.
- MUMM (Carl Max).—*Dauhendeys Sprache und Stil*. Tesis doctoral de la Universidad de Frankfurt. Manuscrito, 1925.
- OLDENBERG (Hermann).—*Budha*. Stuttgart und Berlin, 1923.
- ORTEGA Y GASSET (José).—*Meditaciones del Quijote*. Madrid, 1922.
- ORTEGA Y GASSET (José).—*El Espectador IV*. Madrid, 1925.
- PÉREZ PETIT (Victor).—*Los Modernistas*. Montevideo, 1903.
- PETSCH (Robert).—*Die Analyse des Dichtwerkes*. Sonderdruck aus «Philosophie der Literaturwissenschaft» herausgegeben von Emil Ermatinger. Berlín, 1930.
- PONGS (Hermann).—*Das Bild in der Dichtung I*. Marburg, 1927.
- RAUHUT (Franz).—*Das Romantische und das Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés*. Beiheft Nr. 11 der Nueren Sprachen. Marburg, 1926.
- RAUHUT (Franz).—*Das französische Prosagedicht*. Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen 2. Hamburg, 1929.
- RAUHUT (Franz).—*Anthologie Französischer Lyrik bis zur Gegenwart*. München, 1931.
- ROBERTSON (Mysie E. I.).—*L'Épithète dans les Oeuvres de Victor Hugo publiées avant l'Exil*. París, 1927.
- RODÓ (José Enrique).—*Cinco Ensayos* (Montalvo-Ariel-Bolívar-Rubén Darío-Liberalismo y Jacobinismo). Madrid s. a.
- SÉGALÉN (Victor).—*Les synesthesies de l'École Symboliste*. *Mercure de France* IV, Avril, 1902.
- v. SIEBOLD (Erika).—*Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts*. Ein ästhetisch=psychologischer Versuch. Englische Studien, Band 53, Leipzig, 1919-20.
- SPITZER (Leo).—*Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*. Halle, 1918.
- SPITZER (Leo).—*Stilstudien I-II*. München, 1928.
- VON SYDOW (Eckart).—*Die Kultur der Dekadenz*. Dresden, 1922.
- TARDIEU (Emile).—*L'Ennui*, Etude psychologique. París, 1913. Deuxième éd.
- THON (Luise).—*Die Sprache des deutschen Impressionismus*. München, 1928.
- DE TORO Y GISBERT (Miguel).—*Los nuevos derroteros del idioma*. París, 1918.
- VOSSLER (K.), SPITZER (L.) y HATZFELD (H.).—*Introducción a la Estilística Romance*. Traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida. Buenos Aires, 1932.
- WALZEL (Oskar).—*Leben, Erleben und Dichten*. Leipzig, 1912.
- WALZEL (Oskar).—*Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Handbuch der Literaturwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg, 1923.
- WALZEL (Oskar).—*Das Wortkunstwerk*. Leipzig, 1926.
- WALZEL (Oskar).—*Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart II*. Handbuch der Literaturwissenschaft, Potsdam. En publicación.
- WERNER (Heinz).—*Einführung in die Entwicklungspsychologie*. Leipzig, 1926.

V.—REVISTAS Y PERIODICOS

El Día. La Plata.
El Fogón. Montevideo.
Hispania. California.
Ideas y Figuras. Buenos Aires.
Mercure de France. París.

La Nación. Buenos Aires.
Nosotros. Buenos Aires.
Revista de Filología Española. Madrid.
Revue Hispanique. París.



I.—Introducción

Julio Herrera y Reissig ha sido sin duda alguna la figura literaria hispano-americana que más opuestos juicios ha merecido en el recinto de la crítica, desde el panegírico de amigos y admiradores hasta el rechazo de críticos incomprensivos. El juicio de Rubén Darío—tantas veces largamente pródigo a su alrededor—recordado sólo por los uruguayos, hace ver con claridad que en las postrimerías de la época del gran poeta aún no se había formado una definitiva opinión acerca de la obra de Herrera y Reissig. (1). Bien puede decirse que el prólogo que Blanco-Fombona escribió antes de 1914 para la edición Garnier de *Los Peregrinos de Piedra* (s. a.) (2), inicia una nueva faz en su mejor conocimiento. Escrito con marcado entusiasmo, señaló el autor en él con sagacidad algunos rasgos característicos de la poesía del uruguayo. Un estudio también serio ofrece más tarde Alberto Zum Felde en su *Crítica de la Literatura Uruguaya* (1924), pero se halla en él aún cierto prejuicio que pesaba por entonces en el ambiente literario montevideano. Cuando ya teníamos concebida la mayor parte del presente trabajo, fuimos agradablemente sorprendidos por la publicación de la importante obra del mismo autor, *Proceso*

(1) Darío se expresó así: «Poeta de excepción, su valor quedará fijado en tiempo no lejano». *El Día*, Abril 20 de 1912. Estas palabras se hallan confirmadas por Miranda, *Prosas*, pág. 56.

(2) El prólogo aparece reproducido en sus ensayos acerca de *El Modernismo y los Poetas modernistas*.

Intelectual del Uruguay y Crítica de su Literatura, en la que aparece modificado el juicio anterior, alcanzando nuestro poeta un completo reconocimiento. Por esta razón alguna consideración que hemos hecho independientemente de esa obra encontrará en ella autorizada confirmación (1).

No obstante, la crítica se caracteriza por lo general por su carácter impresionista, contentándose con observaciones más o menos generales. De ahí que nos haya parecido de utilidad intentar un análisis prolongado del contenido y de la estructura de la poesía de Herrera y Reissig. En el capítulo III que trata de los temas, nos hemos esforzado en establecer las relaciones que existan con la poesía contemporánea, especialmente la francesa, tomándose en cuenta los poetas con los cuales se vea una clara conexión y ahorrándose toda comparación lejana y extemporánea. Además, este método comparativo se ayuda por medio del intento de establecer en lo posible cronológicamente la evolución temática. Claro es que al tratar del contenido habrá que referirse a veces, aunque de paso, a la estructura. El capítulo IV dedicado al estilo pretende ser un detenido análisis de los elementos estructurales, ensayo que por primera vez se hace con una figura de la poesía moderna de lengua española (2). El capítulo del epíteto sólo encuentra precedencia en la obra de H. Hatzfeld, *Don Quijote als Wortkunstwerk*, y el de la sinestesia es por completo nuevo en la zona de los estudios españoles. Por ser las investigaciones estilísticas una zona científica en que los eruditos alemanes más sólido y abundante material ofrecen, es evidente que se hayan consultado, en cuanto al método, obras casi exclusivamente de esta procedencia. Aunque hubiera sido de desear un estudio

(1) A mi paso por Montevideo en Septiembre del año pasado, tuve la bella sorpresa de encontrar el estudio que acerca de Herrera y Reissig escribió el poeta Sábato Ercaasty con gran amor y comprensión.

(2) Entre los estudios estilísticos más acertados podría citar: Leo Spitzer, *Die Kunst Quevedos in seinem Buscón. Archivum Romanicum*. 1927.

Amado Alonso, *Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán. Verbum*, 7-42, 1928.

Dámaso Alonso, *Alusión y elisión en la poesía de Góngora. Revista de Occidente*, 177-202, 1928.

El retardo de la publicación de este trabajo ha hecho posible señalar aquí la monografía de Heinrich Denner, *Das Stilproblem bei Azorin*, Zürich, 1932.

de las formas estilísticas comparativo para la poesía española moderna, fué necesario renunciar a ello por la carencia de investigaciones de este carácter. Cuando se citan ejemplos de la poesía contemporánea, se toman en cuenta sólo poetas de inmediata relación con Herrera y Reissig, como Darío y Lugones. El método estadístico ha sido considerado como necesario: 1.º para demostrar cómo aparece cada fenómeno estilístico en el desarrollo de la obra literaria; y 2.º para fijar las formas que tengan importancia como trabajo preliminar de otros comparativos más extensos, tal como los capítulos de los colores, sonidos, sinestesias, epíteto, fenómenos sintácticos y creación de palabras. Los capítulos de la comparación, metáfora y personificación contienen sólo pruebas porcentuales de cada una de sus especies más importantes. Finalmente hay que agregar que no sólo se establecen los fenómenos estilísticos, sino que se intenta, hasta donde sea posible, indicar el grado de valor estético con que han sido informados.



II.—La personalidad de Julio Herrera y Reissig

La vida exterior de Julio Herrera y Reissig se halla desnuda de acontecimientos importantes. Nació en Montevideo a 9 de Enero de 1875, procediendo de ilustres familias de gobernantes uruguayos, en las que dominaba noble cepa criolla y española; el apellido materno, sin embargo, indica participación de sangre germánica (1). De su niñez y adolescencia vividas en la holgura y bienestar bien poco se recuerda. Sólo se sabe que a los quince años de edad se educaba en un colegio católico regentado por jesuitas o salecianos (2), contándose como rasgo pintoresco que el niño ayudaba a decir misa por los domingos en la iglesia del Seminario y era «uno de los que en la hora de la colecta obtenían mayores dádivas de los fieles que llenaban el templo» (3). El nombre de Herrera bien parecía predestinarle un brillante porvenir político, pasando por el inevitable estudio de jurisprudencia, ya que política y derecho han marchado a parejas en el predominio de la vida hispanoamericana. El cambio de la fortuna política de la familia Herrera, empero, produjo su descendimiento económico y pérdida de influencia social, lo cual dejaba al joven poeta en completa libertad para su desarrollo intelectual. Temprano despertó

(1) César Miranda (Pablo de Grecia), *Prosas*, pág. 61.

(2) Alberto Zum Felde, *Proceso Intelectual del Uruguay*, Tomo II, pág. 14

(3) Juan Mas y Pi, *Julio Herrera y Reissig. Nosotros*, Tomo 59, pág. 238

en él la dedicación a la poesía, dedicación que había empezado a nutrirse en un retiro voluntario surgido ya en su adolescencia. Sus cantos a Castelar y a España anteriores a 1898, el canto a Lamartine aparecido este año y el canto a Guido y Spano de 1899 le habían granjeado aplausos reales y la admiración de los buenos burgueses montevidéanos. A fines de este último año inicia su más intensa labor literaria. En *La Revista*, que publicó en dos volúmenes en 1899-1900, aparecen sus *Wagnerianas* y sus primeras consideraciones críticas. Por este mismo tiempo funda el cenáculo literario *La Torre de los Panoramas*, en cuyos imaginarios miradores pasó gran parte de sus breves días. El deseado viaje a Europa, donde pensaba publicar catorce o quince libros, nunca se realizó (1). La sola vez que salió del Uruguay fué para pasar algunos meses en Buenos Aires ocupado en el censo que en ese año de 1905 se efectuaba. En 1908 muere su padre y el hogar se deshace. Entonces el poeta contrae matrimonio y va a vivir a casa de su nueva familia. Pero ya al año siguiente le persiguen con tenacidad dos terribles enemigos: la enfermedad y la pobreza. La grave enfermedad era la taquicardia, afección cardíaca que apareció en él por tener un ventrículo más pequeño de lo normal, con lo cual graves palpitaciones perturbaban con intermitencia al paciente, viéndose obligado a tomar inyecciones de morfina para provocar la calma (2). Desde temprano aparecen estas perturbaciones amenazándole con una pronta muerte (3). En Agosto de 1909 parece que el término de su vida está cercano. Sus amigos de la revista criollista *El Fogón* manifiestan su inquietud en una sentida y valiente nota que firma su

(1) Comunicado amablemente al autor por la señora Julieta de la Fuente de Herrera y Reissig, viuda del poeta, en carta de 15 de Febrero de 1930. El poeta mismo alude a ello en carta que dirigió a Juan Mas y Pi poco antes de su muerte.

(2) Carta citada.

(3) En el poema *La Vida*, de 1900, explica el poeta estos versos:

*Vi un corazón de suicida
Arrítmico y fraternal.*

con la nota siguiente: «Se alude al corazón arrítmico del Poeta, quien ha sufrido siempre de una desesperante neurosis cardíaca que le ha hecho temer por la vida». Obras V, pág. 33.

administrador Francisco C. Aratta: «Julio Herrera y Reissig está seriamente enfermo. Y lo que es más aflictivo: enfermo y pobre! Hay vergüenzas nacionales, como hay glorias nacionales. Dejar vegetar y enfermarse, gravemente, en la pobreza, a unos de estos grandes corazones de oro, a unos de estos bellos cruzados del Ideal, es de esos delitos colectivos de los que son cómplices los que todo lo pueden, los que con un poco de buena voluntad harían menos penosa la vida de uno de los hombres de letras que hace honor no tan sólo a su país de origen, sino a toda una raza, a toda una lengua que se magnifica con tales heroicos cultivadores» (1). Por fin el tormento dejó de agobiarle en Marzo de 1910, callando el corazón definitivamente, envuelto en la música de un carnaval de Schumann, como nos cuenta Juan Mas y Pi en una emocionante página (2).

La *Torre de los Panoramas* es, por decirlo así, la envoltura material de la personalidad de Julio Herrera y Reissig, envoltura que con el tiempo se ha ido haciendo legendaria dentro y fuera de los límites montevideanos. Véase, no obstante, lo que era esta Torre en la más fiel descripción que ha hecho César Miranda, amigo del poeta y visitante del cenáculo, en la conferencia que sobre él pronunció en la ciudad del Salto: «Aquella torre era simplemente un altillo, casi decrepito, que apenas surgía del nivel de las azoteas, sus paredes tapizadas de estampas y fotografías, mostraban a la larga el gusto y la pobreza de los familiares. Un bonete turco, un par de floretes enmohecidos, una mesa pequeña y dos sillas claudicantes, completaban decoración y mobiliario. En ese escenario reducido y humilde, Florencio Sánchez, ave de paso, hizo nido un momento; en ese cubo de mampostería, las rimas más extrañas resonaron; en ese cuartucho desmantelado se elaboró la renovación literaria del Uruguay. Bien es cierto que el espacio era reducido, pero a dos pasos el paisaje se ampliaba: La azotea ofrecía un vasto panorama: al Sur el río color de sangre, color turquesa o color estaño; al Norte el macizo de la edificación urbana, al Este la línea quebrada de la costa, con sus magníficas rompientes, y más lejos el Cementerio, Ramírez y el semicírculo de la Estanzuela, hasta el mojón blanco de la farola de Punta Carretas; al Oeste más paisaje

(1) *El Fogón*, N.º 485, 30 de Agosto de 1909.

(2) *Nosotros*, Tomo 59, pág. 265.

fluvial, el puerto sembrado de steamers, y sobre el Cerro con su cono color pizarra y sus casitas frágiles de cal o terracota... De ahí lo de torre de los panoramas... (1)». Cuanto más insignificante en sus formas exteriores era la Torre, tanto más se elevaba su riqueza interior. Una nube de irrealidad la circundaba, dando visos de realidad a las representaciones de los contertulios entusiasmados: ilustraban el cuarto grabados de Gustavo Doré arrancados de viejas ediciones, y al pié de cada grabado lucía la ilustración lírica de un soneto (2). En la Torre de los Panoramas encuentra expresión el recogimiento de unos cuantos soñadores que necesitaban vivir al margen del ambiente contra el cual estaban en lucha por desconocer o desdeñar éste las manifestaciones espirituales de aquéllos. El aislamiento de la Torre, irguiéndose sobre el nivel de la vida espiritual circundante, está determinado por una actitud de orgullo y de fe en la superioridad de sí en lo que atañe especialmente al mundo de las cosas estéticas. Estas cualidades descubren al dandy que había en los visitantes de la Torre y en particular en Herrera y Reissig. Este dandysmo llegado de Francia coincide en gran parte con el que caracteriza Baudelaire en *L'Art Romantique*. «Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser». (3). Este dandy es entonces un esteta, un absolutista del yo, un refinado (4), el dandy es «épris avant tout de distinction» (5). En Herrera y Reissig aparece este espíritu de distinción despojado de exterioridades. Se desarrolla en él por desengaño y desesperación frente al medio que se conduce indiferente o desdeñoso. En carta de 1902, cuyo título «Epílogo wagneriano a la política de fusión, con surtidos de psicología sobre el Imperio de Zapicón», es ya prueba suficiente de esta actitud, dice: «me arrebujo en mi desdén por todo lo de mi país, y a la manera que el pastor tendido sobre la yerba, contempla con ojo holgazán correr hilo

(1) La conferencia del señor Miranda está contenida en la obra ya citada que publicó bajo el seudónimo de Pablo de Grecia, pág. 63.

(2) Mas y Pi, estudio cit. *Nosotros*, Tomo 59, pág. 242.

(3) Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes, L'Art Romantique*, pág. 88.

(4) Véase Gustav Koehler, *Der Dandysmus im französischen Roman des XIX. Jahrhunderts*, pág. 16.

(5) Charles Baudelaire, obra cit., pág. 89.

de agua, yo, desmerezándome en los matorrales de la indiferencia, miro, sonriente y complacido, los sucesos, las polémicas, los volatines en la maroma, el galope de la tropa púnica por la llanura presupuestívora, el tiempo que huye cantando, los acuerdos electorales, las fusiones, y las escisiones, todo, todo lo miro y casi no lo veo, Carlos amigo!... Yo no sé que será de mí, rendido de soportar la necedad implacable de este ambiente desolador!... » (1). Por ese cansancio llega al aislamiento de su yo y a colocar su yo por encima de todo lo que le rodea. Su orgullo y su conciencia de superioridad le hace poner término a una polémica sobre puntos de estética con la siguiente declaración: «Decreto. Abomino la promiscuidad de catálogo. Sólo y conmigo mismo! Proclamo la inmunidad de mi persona. Ego sum imperator. Me incomoda que ciertos peluqueros de la crítica me hagan la barba... ¡Dejad en paz a los Dioses! Yo, Julio. Torre de los Panoramas». Lo que se declara en extremados términos es, sin embargo, clara manifestación de la seguridad con que el poeta creía en su propio valer. Hay al parecer pose, pero no es sino sólo desesperado escape de sentirse harto entre las gentes con las cuales no se comprende. Que no es pose, sino natural expresión de sí lo demuestra la carta que dirigió al Ministro de Relaciones Exteriores señor D. Antonio Bachini, en la cual solicitaba el nombramiento de Cónsul en La Plata: «La ocasión la pintan calva y juzgo que sería del caso demostrarme en un acto que por todos lados me satisfaría, la confianza y la buena voluntad de V. E. y del señor Presidente, ya anticipadas en generosas promesas, y en conceptos de sincera amistad. Se dice que acuden por centenares los postulantes y hasta que existe el candidato seguro por parte de V. E. y del señor Presidente. En todo caso, yo que no he querido incomodar personalmente al señor Bachini y que desearía no se me confundiera con los tantos cuantitativos, acudo a la alta magnanimidad e iluminoso criterio selectivo del señor Ministro, con todos mis escasos méritos... políticos y con la frente bien ancha y bien limpia, por si juzgare la hora digna de mis aspiraciones. No sé qué me dice el corazón de obscuro negativo como la sentencia infernal del Dante, pero, conste en el peor de los fracasos,

(1) Alberto Zum Felde, obra cit., 145-146.

que a mí no me han hecho, sino que soy; que es más lo que merezco, que lo que he pedido, y que siempre daré más de lo que se me ha dado. Mi ilustre amigo el señor Bachini, en caso de serle grato, podría valientemente hacer valer mi nombre y mis palabras al señor Williman y tal vez algún día se me hiciera justicia y el país fuera digno de Julio Herrera y Reissig. Sin otro motivo, lo saluda hasta la historia» (1). Este orgullo le acompañó hasta el término de su corta vida (2).

(1) *Nosotros*, Tomo 59, págs. 244-245.

(2) Carta a Juan Mas y Pi publicada a 30 de Marzo de 1910 en *Ideas y Figuras*: «En todo caso, cuando exteriorice—allá por las Europas o en el reino de Plutón—los catorce o quince libros pensados, que abrigo en la ineditez de mi orgullo».

III.—Los Temas

A).—PRELIMINAR

Exceptuando la obra romántica de la juventud, es difícil establecer con claridad períodos bien definidos que permitan fijar la línea evolutiva. No hallándose aún establecida con exactitud la cronología en todas las poesías, no es propio entonces hacer afirmaciones categóricas. El erudito investigador uruguayo Alberto Zum Felde señala «tres etapas o maneras bien definidas, producidas en virtud de influencias distintas»: 1.º *Los Maitines de la Noche*; 2.º *Las Clepsidras* y otros poemas; 3.º *Los Parques abandonados* y *Los Éxtasis de la Montaña*. Entre una y otra etapa habría puntos de interferencia y de transición. «El poeta evoluciona del decadentismo desorbitado y oscuro de la primera, a la claridad y equilibrio de la última, pasando por el puente parnasiano de Heredia» (1). V. García Calderón y Hugo Barbagelata opinan que Herrera y Reissig puede a la vez ser parnasiano y simbolista en un

(1) *Crítica de la literatura uruguaya*, pág. 204. Nos alegra establecer que el señor Zum Felde ha modificado su opinión en su importantísima obra posterior *Proceso Intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Tomo II, en la cual ya no hace una división tan cómoda de la obra de Herrera y Reissig. Nuestra opinión estaba ya fijada cuando tuvimos el placer de recibir la citada obra.

mismo libro (1). La cronología que publicó Juan Mas y Pi, (2) si bien no salva del todo las lagunas de las obras completas, facilita no obstante la conclusión de que los referidos críticos o pecan de esquematismo o juzgan basándose en exterioridades de escasa importancia, ya que las colecciones no están agrupadas en orden cronológico.

Veamos primero la cronología de Mas y Pi modificada y completada con otros datos recogidos posteriormente:

V E R S O S

Abreviaciones.

1898. *Canto a Lamartine.*
1899. *A Guido y Spano.*
Sueño de oriente.
La chacra.
La musa de la playa (?)
Holocausto. (Después en la colección *Los Maitines de la Noche*).
Wagnerianas. »
Nivosa. »
Psicología de unos ojos negros.
1900. *Plenilunio.* Plen.
Las Pascuas del Tiempo. Pasc.
El Hada manzana. Hada.
La novicia. (Después en la colección *Los Parques abandonados*).
Rosada y blanca. (Después en *Los Maitines de la Noche*).
La Vida. Vida.
Traducciones.
1902. *Los Maitines de la Noche.* Mait.
El rubí de Margarita. (Después en *Los Parques abandonados*).
1903. *Ciles alucinada.* Ciles.

(1) La literatura uruguaya, *Revue Hispanique*, Tomo 40, págs. 517-518.
 (3) Julio Herrera y Reissig, *Nosotros*, Tomo 59, págs. 248-250.

1904. <i>Las Plagas. (Los Maitines de la Noche).</i> <i>Los éxtasis de la montaña.</i> <i>La soledad.</i>	Ext.
1905. <i>Los ojos de Julieta.</i>	Ojos.
1906. <i>Poema violeta.</i> <i>Ecos.</i> <i>Sonetos vascos.</i>	S. V.
1907. <i>Las campanas solariegas.</i>	Campanas.
1908. <i>La sortija encantada.</i> <i>Los parques abandonados.</i> <i>El laurel rosa.</i>	Parq. Laurel.
1909. <i>La Torre de las Esfinges.</i>	Torre.
1910. <i>Las clepsidras.</i> <i>Berceuse blanca.</i>	Cleps. Berc.

Si siguiendo esta cronología, se pueden distinguir exteriormente un paralelismo y un entrecruce de líneas literarias. *Los Maitines de la Noche*, de 1902, parecen ser originariamente sólo varios sonetos, a los cuales se agregaron en la edición completa composiciones de 1899, de 1900 y de 1904. La traducción de *Aux flancs du vase* de Albert Samain es, sin embargo, de 1900, e inicia la línea del poema eglógico *Ciles alucinada*, de 1903, y *Los éxtasis de la montaña*, *Los sonetos vascos* y *Las campanas solariegas*, posteriores. Por otra parte *Los Parques abandonados*, de 1908, que no pasan por obra decadente, contienen el soneto *La novicia* compuesto en 1900. La línea de *Los maitines de la noche* termina con *La Torre de las Esfinges*, de 1909, pasando por el poema *La vida*. Según Mas y Pi la colección parnasiana de *Las clepsidras*, de 1910, forma la colección final de Herrera y Reissig. El poema *Berceuse blanca* es, sin embargo, la última poesía que escribió el poeta, y ésta no puede fijarse en las líneas ya establecidas. César Miranda habla de una doble modalidad, de una tendencia a la simplicidad por una parte y a lo abstruso por otra (1). En el presente trabajo no se intentará establecer

(1) *Prosas*, pág. 71.

una cómoda clasificación, sino que más bien perseguir el proceso de evolución interna de la obra poética en su compleja estructura y contenido.

En 1899 publica Herrera y Reissig en *La Revista* el ensayo *Conceptos de Crítica* en que se ocupa de problemas de literatura y especialmente de la crítica. En estos *Conceptos*, que no son un estudio orgánico, notándose en ellos una actitud titubeante, a pesar del tono categórico empleado, el poeta advierte la existencia de un estado intelectual que propende a nuevas formas y nuevos contenidos y dice que «no parece sino que un ideal de renovación y de originalidad agitara todo lo que hay de aleático en la naturaleza humana» (1). Exige del crítico eclecticismo, porque «ser ecléctico es poseer ese refinamiento sibarítico, esa quinta-esencia del gusto que constituye la naturaleza intelectual del siglo» (2). Lo que exige del crítico podía también exigir del poeta, observación muy importante para comprender más adelante el arte de Herrera y Reissig. El poeta se halla en una época de desorientación. Los estímulos literarios son diversos: Baudelaire, Verlaine, Heredia, Samain, Laforgue, Darío, después de haberse empapado en la lectura de los románticos. En sus observaciones acerca de los períodos literarios termina refiriéndose al simbolismo, del cual dice que «parece un largo crepúsculo, una hermosa aurora polar que hace del firmamento de su escuela, una paleta confusa, un derroche desordenado de flores exóticas de todos los países y de todas las latitudes. No se sabe si ha nacido o está por nacer aún. Lo ridículo se muestra al lado de lo sublime» (3). Si bien estas palabras no significan aceptación de los principios de la nueva escuela literaria, muestran clara comprensión, sintiéndose quizás también atraído por ellos. Sólo al final del ensayo—donde emplea el término decadentismo en vez de simbolismo, porque para Herrera y Reissig lo que entonces se llama escuela simbolista no es más que una resurrección de las manifestaciones decadentistas de épocas pasadas, de la gongorina inmediatamente—reconoce las aportaciones de las nuevas tendencias literarias: «De la Revolución decadentista en su primera época, data el pentágono de la poesía.

(1) *Prosas*, págs. 29-30.

(2) *Obra cit.*, pág. 20.

(3) *Obra cit.*, pág. 34.

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... Fuera de esto, en los dominios severos de la Prosa, tocó a rebato contra la monotonía clásica del giro enjuto y de la frase rígida, contra el procedimiento gastado a fuerza de experimentación y de trabajo; corrigió los antiguos modelos; quemó su incienso ante las nuevas plásticas; inventó nuevas palabras y alteró reglas y fórmulas; ensanchó el dominio de las figuras, distendiendo las alas del instinto audaz de donde arrancan los vuelos de la fantasía, y las parábolas luminosas de las creaciones; colocó frente al ceñudo canon antiguo estas palabras: flexibilidad, elasticidad; bautizó el pincel con el prisma, y finalmente aumentó el cordaje de los instrumentos, diamantizando la lengua, muerta con su antiguo molde, a la manera que se enflorace un cadáver para llevarlo al sepulcro» (1). Era evidente que por entonces Rubén Darío ejercía gran influencia en las metrópolis platenses. *Los Raros*, la primera obra divulgadora de las modernas corrientes francesas, habían aparecido en 1893 en *La Nación* de Buenos Aires y luego en volumen en 1896. Al mismo tiempo surgen en Montevideo las primeras manifestaciones literarias correspondientes. Carlos Reyles se asimila en París las últimas tendencias, de que es testimonio su novela corta *El Extraño*. En el prólogo de *Las Academias*, colección de novelas en que se halla contenida la anterior, programatiza el nuevo estado espiritual y habla de «los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo» y del «corazón moderno, tan enfermo y gastado» (2). Contemporáneamente fundan la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* José Enrique Rodó, Víctor Pérez Petit y Daniel y Carlos Martínez Vigil, revista que es el mejor portavoz modernista en el Uruguay por medio de los artículos de Pérez Petit sobre La lírica en Francia, Hauptmann, D'Annunzio, Tolstoy, Verlaine, Eugenio de Castro, Strindberg, Rubén Darío, Yakchakof, Mallarmé, Nietzsche, reunidos en 1900 (3) en el volumen de *Los Modernistas*. La

(1) Obra cit., pág. 55-56.

(2) Alberto Zum Felde, *Crítica de la Literatura Uruguaya*, pág. 40.

(3) La edición que he ojeado es de 1903 y no es seguro que sea una segunda.

revista se publica en 1896-1897. La producción poética nueva es escasa y proviene de Buenos Aires: Darío, Lugones, Leopoldo Díaz, Jaimes Freyre. Es probable que los libros de Enrique Gómez Carrillo, *Impresiones de París* y *Literatura extranjera* (1), hayan servido de estímulo. Pero mucho más importante aún es el apareamiento de *Prosas Profanas* de Darío, de 1897, las cuales habrían de ejercer mayor influencia de lo que se ha juzgado hasta ahora, también en Montevideo, donde contribuiría a hacerlas más famosas la célebre crítica de Rodó en 1899. En este ambiente literario aparecen los *Conceptos* de Herrera y Reissig citados más arriba. En estas circunstancias es probable que también se haya formado *La Torre de los Panoramas*. Según Zum Felde las primeras manifestaciones decadentes en la poesía uruguaya son los *Arrecifes de Coral* de Horacio Quiroga, *Los Maitines de la Noche* de Herrera y Reissig y las producciones de Pablo Ferrando y de Paul Minelli (2). En la prosa se contaba ya con la obra de Reyles mencionada.

Después de sus *Conceptos* comienza el poeta su producción más importante, la cual abarca un decenio hasta su muerte. En el período de 1899-1900, excluyendo el poema *La Vida*, de 1900, se muestra en la producción la misma inseguridad manifestada en los *Conceptos*: las poesías *Nivosa* (1899), *Plenilunio* (1900). *El Hada Manzana, Rosada y blanca* (1900), el poema *Las Pascuas del Tiempo* (1900) y algunos sonetos de *La sortija encantada* (anteriores a 1902), es decir la mayor parte de la producción que antecedió a los sonetos que originariamente formaron *Los Maitines de la Noche* (1902). Los *Maitines de la Noche* comenzaron a desarrollarse dentro del grupo anterior, como lo demuestran las poesías *Wagnerianas* (1899), *Holocausto* (1899). El cuento *Agua del Aqueronte* (1900) señala el punto de afirmación de la temática decadente de todo este segundo grupo, cuya manera artística comprende también el poema *La Vida* y se interrumpe exteriormente para reaparecer en una de las últimas poesías, *La Torre de las Esfinges* (1909).

(1) *Literatura extranjera*, París, Garnier Hnos., s. a. (1894).

(2) Alberto Zum Felde, *Crítica de la Literatura Uruguaya*, pág. 42.

B).—LAS PASCUAS DEL TIEMPO

Las Pascuas del Tiempo son la labor poética de Herrera y Reissig que mejor representa esta época de iniciación en las nuevas corrientes literarias. El tema de este poema, que se compone de ocho partes, es el de una danza general de los muertos presidida por el Viejo Tiempo. Sus ocho partes de muy desigual valor artístico son las siguientes: I. Su Majestad el Tiempo; II. Fiesta popular de Ultratumba; III. Llegada de los Meses y de las Horas; IV. Recepción Instrumental del Gran Polígloto Orfeo; V. La Gran Soirée de la Elegancia—La Danza de los Meses y de las Horas—Galanterías eternas; VI. El Canto de las Horas; VII. El Canto de los Meses; VIII. Terminación de la fiesta. Despedidas y quejas. Lluève. Desfile de la concurrencia. El Viejo Tiempo es el Cronos de todos los siglos, el símbolo de todo lo pasado, sea mítico o histórico, de cuyo fondo surgirá lo futuro. Cronos es el símbolo de lo temporal eterno, es una unidad divina ante la cual se prosternan dioses y demonios, todas las grandes figuras míticas e históricas, ante la cual dicen sus reverencias las simbolizaciones de lo temporal y de lo eterno. Pero esta unidad divina se halla en una atmósfera inferior a la de Dios, creador del todo. *Las Pascuas del Tiempo* son una danza general de los muertos, pero una danza festiva—la palabra pascua está tomada en su acepción de fiesta—y del tiempo, es decir, del Dios Tiempo, de Cronos universal que hace pasar ante sí todo lo que ha existido y su corte divina de los meses y las horas. Todo el poema tiene un marcado carácter de revista en que domina la profusión del decorado, la multitud y gala de los personajes y el atractivo de la melodía. De esta cualidad de libreto de revista puede deducirse el que el poeta haya querido concebir un poema en el cual pudiese dar plena libertad a su fantasía. Pero esta obra debe considerarse como un mero ensayo poético en época de desorientación. *La Fiesta popular de Ultratumba* es una enorme «visión feérica de la historia y del pasado» (1), pero una visión carnavalesca, humorística; es una leyenda de los siglos comprimida, en la cual no hay intención filosófica

(1) Octavio Ramírez, *El humorismo de Julio Herrera y Reissig*. *La Nación* 23 de Agosto de 1925.

y todos los personajes se colocan en el mismo plano de ultratumba igualados en el seno de la eternidad y caracterizados por su rasgo fundamental. Esta intención de reunir, comprimir y caracterizar brevemente en esta manera de revista se observa también en los *Cantos de los meses y las horas*. Como especie de intermezzo obra el poema *La Recepción Instrumental del Gran Polígloto Orfeo*, cuyo subtítulo, *Cuentos de Armonía*, explica suficientemente el objetivo artístico en que está inspirado. En estos *Cuentos de Armonía* parece ser el tema dominante el de la forma, lo cual debe comprenderse sólo como un comienzo en el decenio más importante del poeta, fenómeno que aparece frecuentemente en la lírica de lengua española de la época. Esta preocupación de la forma es aplicación de lo que el poeta ya antes había reconocido como novedad en la poesía decadentista, concediéndole gran valor a la rima, a la agrupación y elección de las palabras, a la «tonalización de la idea», y a la melodía de la métrica. El punto de partida se halla antes en las *Prosas Profanas* de Rubén Darío. *Era un aire suave...* y *Sonatina* son el mejor testimonio de lo dicho. Rodó, en su fino y hasta ahora insuperado estudio de ese libro de Darío, se expresó con respecto a la segunda poesía, en su tono de crítico creador de gran sensibilidad: «Se cultiva—casi exclusivamente—en ella, la virtud musical de la palabra y del ritmo poético. Alados versos que desfilan como una bandolinata radiante de amor y juventud. Acaso la imagen, en ellos evocada, de la triste y soñadora princesa, se ha desvanecido en vosotros, cuando todavía os mece el eco interior con la repercusión puramente musical de las palabras, como el aire de un canto cuya letra habéis dejado de saber» (1). Otro tanto podría decirse de *Era un aire suave...*, poesía con la cual la *Recepción Instrumental* tiene mayores puntos de contacto, aún no comprendiendo los meramente exteriores. Las estrofas 9 y 10 están inspiradas en el rococó francés, como toda la anterior poesía de Darío:

*Discretos violines hacen historietas
De pies diminutos, escotes y talles;
De anillos traidores; de las Antonietas;
De los galanteos del regio Versailles.*

(1) José Enrique Rodó, *Rubén Darío*, pág. 275-276.

*Narran mil alegros, de collares ricos,
De alevos conquistas, de alcobas doradas,
Las conspiraciones de los abanicos
Y las aventuras de las estocadas* (IV, 25-26).

Pero lo que en Darío es exclusivamente un vasto escenario rococó, en Herrera y Reissig aparece sólo en forma intermitente, porque el mismo motivo vuelve a surgir en los otros otros subtítulos del poema, especialmente en la *Gran Soirée de la Elegancia*. Mientras en Darío la armonía interna y externa es uniforme, en Herrera la interna es multiforme y multi-sonora, influyendo en el tono regular de la forma externa. *La Recepción Instrumental*, correspondiendo a la estructura de todo el poema, tiende a reunir elementos diferentes, en este caso armónicos, por un proceso de asociación o «correspondencia». De ahí entonces el subtítulo de *Cuentos de Armonía*. En este proceso de asociación se deja ver un nuevo punto de contacto con las *Prosas Profanas*, ahora con el *Canto de la Sangre*, pero además con la poesía N.º XIX de *Sagesse* de Paul Verlaine. Si Herrera y Reissig ha sido sugerido por esta última para escribir su poesía sería problemático, más probable es que lo haya sido por la de Darío; en cambio es casi seguro que Darío tuviese ante sí el recuerdo de *Las Voces* de Verlaine (1). En todo caso se puede establecer la siguiente línea: Verlaine, *Las Voces*—Darío, *Canto de la Sangre*—Herrera y Reissig, *Recepción Instrumental* (*Cuentos de Armonía*). Tienen de común las poesías lo que Rodó, comparando las dos primeras, llamaba «procedimiento semejante», que consiste en asociar «a cada estrofa (en Darío) el nombre del instrumento adecuado para sugerir la idea que se expresa o la escena que se describe en ella» (2). Mejor dicho lo común es la motivación fundada en la sinestesia, cuyos antecedentes inmediatos para la lírica moderna se encuentran en la poesía *Correspondances* de Baudelaire (3). Sólo así se puede hablar de procedimiento semejante pudiendo comprenderse que se tengan

(1) Véase Erwin K. Mapes, *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*, pág. 73.

(2) José Enrique Rodó, obra cit. pág. 302.

(3) Véase Franz Rauhut, *Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés*, pág. 16.

tres poesías muy diferentes. En Verlaine se halla la formulación del principio de asociación en la poesía *A Clymene* (*Fêtes galantes*), principio que es muy importante para su poesía, como para todo el simbolismo francés (1). En *Las Voces* adquiere la asociación mayor valor poético y es más compleja. Para ver mejor la diferencia en las tres poesías, tómese por ejemplo la estrofa en que el mismo instrumento, el cuerno, sirve de objeto de asociación.

VERLAINE:

*Voix de l'orgueil: un cri puissant comme d'un cor,
Des étoiles de sang sur des cuirasses d'or;
On trébuche a travers des chaleurs d'incendie...
Mais en somme la voix s'en va comme d'un cor.* (2).

DARÍO:

*Sangre que vierte el cazador. El cuerno.
Furias escarlatas y rojos destinos
Forjan en las fraguas del obscuro Infierno
Las fatales armas de los asesinos.* (3).

HERRERA Y REISSIG:

*Cuernos y zampoñas, cobres y trompetas,
(Que tienen el triunfo dorado del Sol),
Aullan y ladran y rugen y gritan,
Los himnos más rojos en tono i bemol,
Hablando de guerras, de sangre, de atletas,
De incendios, de muertes y cosas que excitan!* (IV, 25).

(1) Véase más detenidamente Walter Fleischer, *Synästhesie und Metapher in Verlaines Dichtungen*, pág. 63 y sigs. Más tarde he encontrado mencionado este fenómeno en relación con la Recepción Instrumental en Alfred Coester, *Anthology of the Modernista Movement in Spanish America*, pág. 299.

(2) Paul Verlaine, *Oeuvres complètes*, Tome premier.

(3) Rubén Darío, *Obras completas*, vol. II, pág. 148.

En la poesía de Verlaine la voz del orgullo sugiere el son de un cuerno, pero asocia al mismo tiempo a impresiones de rojo y oro, al rojo y oro de los uniformes. Tenemos entonces la correspondencia imagen sonora—imagen de color. Fleischer (1) no observó que en el tercer verso es importante la imagen térmica «on trébuche a travers des chaleurs d'incendie», fuera de imágenes de otra especie en estrofas siguientes. El propósito temático de la sinestesia es central (2). La variación del tema en la poesía de Darío consiste en el intento de sugerir escenas, introducir, por decirlo así, lo anecdótico. Se tendría la relación de correspondencia imagen de color—imagen sonora—sugerencia de escenas u otras imágenes del mismo o diverso tipo, además hay variación por cuanto la primera imagen de color envuelve en sí una determinación anecdótica: «sangre que vierte el cazador», como las otras estrofas «sangre de Abel», «sangre del Cristo», «sangre de los martirios», etc. En la *Recepción Instrumental* la asociación predominante de imágenes sonoras y escenas, las sinestesias aparecen aisladamente en la adjetivación desapareciendo a veces, como en las estrofas primeramente citadas. Lo anecdótico sugerido por la imágenes sonoras llega a ser lo principal, junto a la cadencia de la forma. La sinestesia no es aquí propósito, sino más bien medio artístico, procedimiento y no objeto. Este procedimiento no alcanza aún en su aplicación el nivel artístico que tiene en las poesías de Verlaine y de Darío. El poeta ha querido sugerir lo anecdótico, hacer cuentos de tonos musicales. En este sentido veo sólo un propósito de ensayo, no bien logrado, si se considera lo que Darío consiguió artísticamente en diversas poesías. La fuerza poética de Herrera y Reissig se orientaría en otro sentido.

C).—LOS MAITINES DE LA NOCHE

De la misma fecha de *Las Pascuas del Tiempo* es el cuento *Aguas del Aqueronie*. La figura central es el tipo del decadente que tiene su paradigma en cierto modo en el héroe de *A Rebours*

(1) Fleischer, obra cit. pág. 32.

(2) Más detalladamente acerca de las imágenes sinestésicas se hablará en su capítulo correspondiente.

de J. K. Huysmans. Hay que observar, sí, que antes que en el cuento de Herrera y Reissig, había aparecido en el Uruguay en *El Extraño* (1897), novela corta de Carlos Reyles. Julio Guzmán, de Reyles, es un extraño en el seno de su familia y fuera de él, rechaza lo vulgar, va en busca siempre de lo raro, vive en un mundo artificial; es un dandy en su vida exterior e interior. Lauxar habla de sugerencia de lecturas de Maurice Barrès y Gabriele D'Annunzio (1). El héroe del cuento de Herrera y Reissig es el tipo del decadente que se mueve influido por disposiciones de ánimo pesimistas. Este pesimismo se nutre de representaciones budistas. Rodolfo quiere suicidarse, porque Nirvana le ha seducido y porque quiere liberarse de la vida, «el Mal Espíritu, la madrastra infame de la naturaleza», (2) la cual también le ha seducido crucificándolo en los brazos de una mujer. Esta muerte significa translación a otro ser en el seno de Buda. Esta ansia de más allá, sin embargo, no procede de la convicción de que «toda la vida es sufrimiento» (3), sino más bien por la falta de objeto de la vida: «La vida... psh!... Ya no tenía nada que hacer, y por lo tanto, para no hacer nada, mejor es estar muerto que acostado» (4). Esta falta de objeto de la existencia produce una inacción voluptuosa que arrastra a la ensoñación. El poeta Rodolfo, no obstante, más que budista es un neurótico que cada vez sorprende con nuevas excentricidades. Su irritabilidad es de tal modo que los más pequeños desagradados pueden conducirlo a conclusiones definitivas. Rodolfo es «un extraño», pero más epidérmico que Julio Guzmán, de Reyles. Lo que en Rodolfo significa más bien una actitud en Julio Guzmán es convicción; la primera figura se mueve en un plano en que la acción es apática y caprichosa, la segunda es agitada más hondamente. De ahí que parece que Guzmán representa una manera de ser de Reyles por el tiempo de las *Academias* (5), en cambio Rodolfo no se identifica con Herrera de entonces, señala sólo su iniciación de poeta en un tema decadente en moda. Rodolfo se halla más cerca de des Esseintes en las

-
- (1) Lauxar, *Carlos Reyles*, pág. 12.
 - (2) Herrera y Reissig, *Prosas*, pág. 61.
 - (3) H. Oldenberg, *Buddha*, pág. 239.
 - (4) Herrera y Reissig, *Prosas*, pág. 60.
 - (5) Lauxar, *Carlos Reyles*, pág. 59.

manifestaciones exteriores de su decadentismo; siente como él una gran inclinación por los perfumes exóticos y litúrgicos, ama la profusión de flores multicolores y olorosas como decoración del cuadro total de un elegante suicidio decadente que exige apartarse de la vulgaridad. El poeta va vestido de frac en espera de la muerte, el arsénico debe substituir al revólver para guardar la armonía del cuadro: «¿Y entonces, qué?... ¿voy a sembrar la atmósfera de encéfalo, a descomponer mi rostro?» (1). Sus amigos, que adoptan actitud irónica y tratan de impedir el suicidio, le aplican inyecciones de morfina, hundiéndolo en un mundo de visiones budistas, entre las cuales surge a veces la figura de su amada Flérida.

Este cuento importa para señalar una manera de ser de Herrera y Reissig, una línea de su poesía que corre hasta el año postrero de su vida, manera de ser que explica ciertas particularidades de su estilo, como se verá más adelante. Esta manera puede llamarse decadente; en ella se comprende toda la colección de *Los Maitines de la Noche* formada por los sonetos que en un principio son rigurosamente los Maitines, y por composiciones anteriores, como las Wagnerianas, Nivosa, Holocausto, Sólo verde-amarillo para flauta. Llave de U... Cierra en mi opinión este comienzo decadente, o lo sintetiza en cierto modo el poema *La Vida*.

Característica de este grupo de poesías es lo que se ha llamado «extravagancia rebuscada» (2). Dése el nombre que se dé, importando sólo su análisis, se explica por la aspiración del poeta hacia nuevas expresiones poéticas, apoyándose en los franceses y especialmente en Baudelaire.

La motivación de *Los Maitines de la Noche* es hasta la época en que aparecieron casi por completo nueva en la poesía de lengua española. Estados de alma (*Stimmungen*) son exclusivamente los motivos, cuya fuente es el esplín.

(1) Herrera y Reissig, *Obra cit.* pág. 66. Para comprender cuán difundida estaba la figura de des Esseintes interesa copiar lo que Gómez Carrillo escribía en un artículo de 1893: «Ahora casi todos tenemos algo de des Esseintes. Nos gustan las coloraciones raras; nos seducen las orquídeas que parecen flores artificiales, y nos encantan los perfumes enervantes». *Literatura extranjera*, pág. 306.

(2) Alberto Zum Felde, *Crítica de la Literatura Uruguaya*, pág. 206.

*En este instante de esplín
Mi cerebro es como un piano
Donde un aire Wagneriano
Toca el loco del esplín.* (MAIT. IV, 68).

Este esplín procede del «spleen» baudelairiano, un «ennui» más intenso y desesperado (1). El esplín de Herrera y Reissig corresponde, pues, al *ennui* de que habla Tardieu presentándolo como «mal aristocratique qui se developpe chez ceux dont la pensée a trop de nuances et de raffinements pervers», (2). Este esplín aparece en un poeta de extrema sensibilidad que vive en un plano de realidad al margen de lo circundante. De resultas, su poesía se compone de elementos extraños; exóticos, pero vividos intensamente. Por ser el mundo de sus representaciones compuesto de tal especie de elementos, se producen raras visiones. El poeta vive en un mundo artificial.

Una primera etapa del esplín se encuentra en la poesía del mismo nombre (Maitines, IV, 95). El motivo es un estado de alma de otoño. Significativos son los numerosos términos cognados del término «esplín» que dominan en las cuatro estrofas: I. Vaguedad profunda, pálidas nieblas, nostalgia, pereza, aburrimiento gris; II. Hada neblina; III. Arpa somnoliente; IV. Tiniebla azulina, Hada neblina, opio, neurasténico. El esplín se disuelve en un ansia de sopor, de un apagarse la conciencia en el sueño, que señala von Sydok como una huida de la infelicidad consciente.

*Crucifícame en tus brazos, mientras el Hada neblina
Fuma el opio neurasténico de su cigarro glacial.*

(MAIT. IV, 96).

La otra posibilidad que señala el mismo autor es dar a la vida una felicidad fantástica en paraísos artificiales, lo cual ya se encuentra en el cuento *Aguas del Aqueronte*.

(1) Franz Rauhut, *Obra cit.*, pág. 74.

(2) Emile Tardieu, *L'Ennui*, pág. 264.

Con el hatschitz de tus besos me harás ver mil Stambules!

(MAIT. IV, 103).

A los estimulantes substituye a menudo el amor. Fenómeno análogo se encuentra en la poesía *Sed non satiata* de Baudelaire, en la cual el poeta dice que prefiere el elixir de la boca de la amante morena al mismo opio (1). Los versos que se citan a continuación sorprenden por la analogía que tienen con lo que se ha dicho respecto del poeta francés.

*Para mis penas fueran divina magia hipnótica
Sus labios incensarios de místicos sahumeros.*

(MAIT. IV, 75).

Sin embargo, ésta no es la actitud característica de Herrera y Reissig. La insistente aparición de la palabra neurastenia en toda la colección de *Los Maitines de la Noche* hace pensar en un estado de alma que aparece con intermitencia denotando algo enfermizo, lo cual bien pudiera explicarse por su enfermedad cardíaca. Me parece demasiado hablar de «snobismo» (2), evitando así el problema que se presenta en la evolución de la poesía que nos ocupa. Es imposible aceptar que el poeta no haya vivido intensamente lo que producía. El intelectualismo de Mallarmé es incomparablemente mayor al de Herrera y Reissig, el cual se halla más cerca de Baudelaire. El estado neurasténico que se presenta con intermitencia vigoriza, dicho paradójicamente, el espín, haciéndolo desesperado. El poeta trata de huir de la realidad. Su mundo es un mundo de alucinaciones. *Wagnerianas*, *Nivosa*, *Holocausto*, *Desolación absurda*, son poesías que pueden darse como testimonio. El estado de alma no se produce por influencia de estimulantes, sino que dependen de su propio organismo. Las inyecciones de morfina necesarias para atenuar las palpitaciones del corazón obran como calmante y las alucinaciones se atenúan del mismo modo que las palpitaciones. *Desolación absurda* y los sonetos de *Los Maitines de la Noche* pueden ilustrarnos este proceso fisio-psíquico.

(1) Observación que debo a Friedrich Brie, *Exotismus der Sinne*, pág. 62.

(2) Zum Felde, *Crítica de la Literatura Uruguaya*, pág. 206.

El tema de *Desolación absurda* (IV, 67-74) está constituido por visiones nocturnas de un estado de alma desesperado. Versos 1-6: El aire parece al poeta preñado de amor, más bien dicho de deseo e incitación de amor. Versos 7-10: Extraña visión del paisaje decorativo. Versos 11-14: Indicación de la hora. Versos 15-20: Huída de estados sentimentales hacia lo exótico. Versos 21-24: Se expresa el desesperado esplín del momento, que en el cerebro es creador de resonantes melodías. Versos 25-30: En el firmamento se presenta un cuadro de luna grotesco, goyesco. Versos 31-34: Motivo del mar que desde lejos resuena. Versos 35-36: Pasaje oscuro; una alucinación que obra como puente de unión entre los cuatro primeros versos y los cuatro siguientes de la décima 37-40; se indica el paso de una comparación de términos concretos a una esfera etérea, alucinación de elementos espectrales. Versos 41-44: Motivo del eco. Versos 45-50: Paisaje con elementos alucinatorios. Versos 51-60: Solicitación a la amada de penetrar en su vida interior para fortalecer su alma en momentos de desaliento. Versos 61-66: Sigue la solicitud. Deseo de refugiarse, huyendo de la neurastenia, en un encantamiento. Versos 67-70: Comparación extravagante que sin embargo cabe dentro de las visiones dominantes. Versos 71-74: Motivo del sufrimiento de la vida. Versos 75-80: El amor contribuye a aumentar el sufrimiento. Versos 81-90: Exclamación decadente; se dirige a una visión, la amada, que es hada de la neurastenia, producto de visiones de opio eróticas a que se siente irresistible-mente inclinado con pasión satánica. Versos 91-110: Estado de alma de paisaje nocturno. Versos 111-116: El poeta se dirige a la visión, símbolo de los siete pecados capitales. Versos 117-120: Cuadro tétrico visionario. Versos 121-130: Imprecación a la visión erótica, que compara finalmente a una visión de los paraísos artificiales de Baudelaire. Versos 131-140: Incitación a la visión de dejar su actitud de desolación y de juntarse en amor con el poeta. Resumen: predominio de visiones extrañas, a veces incoherentes y extravagantes que se mezclan con alucinaciones. Las visiones están caracterizadas por el proceso intelectual, el cual se manifiesta por medio de comparaciones, metáforas, explicaciones, etc. La extravagancia y lo raro son manifestaciones de la tendencia a huir de lo común, de lo vulgar.

Los Mañines de la Noche son, como ya se dijo, propiamente

los sonetos de la colección. Después se aumentaron con poesías anteriores o posteriores que tienen con ellos relación, de modo que también aquéllas explican el título. *Los Maitines de la Noche* son las «horae nocturnae» del poeta, pero más «nocturnum medianum» que «matutina», de ahí el calificativo «de la noche» que agrega el poeta al substantivo Maitines. Son entonces oraciones de la alta noche. Para el poeta tienen estos cantos de estados de alma nocturnos un contenido religioso, pero no van dirigidos hacia lo celestial, sino hacia las tinieblas del fondo de la noche. El poeta es el sacerdote de un culto que tiende más hacia abajo, sin ser por completo satánico, que hacia Dios. Las visiones extrañas y grotescas se poseionan de él, como las visiones celestes del sacerdote de los ritos oficiales. Siendo así estos *Maitines de la Noche*, corresponden al carácter tenebroso que sugieren. He aquí una nueva confirmación decadente de esta poesía en esta inclinación hacia lo abismático.

En el poema *La Vida* (1) se encuentra una actitud que hace excepción en cierto sentido al período que se analiza por ser un intento filosófico sistemático. El tema es la peregrinación intelectual del poeta por diferentes sistemas ideológicos, al final de la cual perezce por obra de la ilusión. Este poema es un sostenido ensayo, en forma simbólica, de dar expresión a la vida interior. Ideas y sentimientos aparecen corporizados, haciendo recordar las figuras simbólicas de los autos sacramentales: el yo del poeta=corcel; la amazona=el divino ideal del poeta; el Aqueronte=ateísmo, desesperanza, caos; Sagitario=símbolo del tiempo destructor y amenazador; Osa=monstruo atávico en todo el orden de la actividad mental y social; el dragón=el bajo utilitarismo, etc.; el cisne=la serena y dulce poesía; el error=la noche de la conciencia. La clara intención intelectualista está probada en las anotaciones que el poeta añadió para explicar los símbolos y los pasajes oscuros del poema.

D).—LA TORRE DE LAS ESFINGES

Una de las últimas producciones de Herrera y Reissig es *La Torre de las Esfinges*, final de la línea comenzada con las

(1) Véase también la interpretación de Sábat Ercasty, J. H. y R., págs. 33-38.

Wagnerianas y desarrollada en *Los Maitines de la Noche*. Esta continuidad con *Los Maitines de la Noche—Desolación absurda* está comprendida aquí—se manifiesta hasta en los epígrafes de las diferentes partes del poema, como por ejemplo: «*Vésperas*», «*Ad completorium*», que valen para el caso como horas canónicas también nocturnas anteriores al *nocturnum medianum*. Exteriormente se observa de inmediato el propósito del autor de relacionar las producciones ya mencionadas. En el último poema puede hablarse de que alucinaciones forman el tema:

*Las cosas se hacen facsímiles
De mis alucinaciones,
Y son como asociaciones
Simbólicas de facsímiles.* (I, 117).

Acaso pueda hablarse de lírica «desencadenada del inconsciente» (1), en que la fantasía da vuelo irrefrenado a su impulso de desbordarse, como en la poesía de los *Chants de Maldoror* de Lautréamont. Esa desesperación y absurda desolación de que ya se ha hablado hace que se produzca una especie de círculo vicioso en la huída del yo de sí mismo, que Blanco-Fombona cree ver como un «desdoblamiento mórbido de la personalidad»: (2).

*Y hosco persigo en mi sombra
Mi propia entidad que huye!* (I, 110).

Su yo se refleja en el mundo de las cosas, el cual a su vez, al ser expresado, se quiebra en las lentes de su fantasía alucinatoria:

*La realidad espectral
Pasa a través de la trágica
Y turbia linterna mágica
De mi razón espectral.* (I, 110).

Si *La Torre de las Esfinges* representa la nota final y punto de culminación del decadentismo en la producción poética

(1) Véase con respecto a la poesía de Lautréamont la obra de Franz Rauhut, *Das französische Prosagedicht*, pág. 53.

(2) Blanco-Fombona, *El Modernismo y los Poetas Modernistas*, pág. 210

de Herrera y Reissig, también es la máxima manifestación de su mística poblada de visiones más del infierno que de la gloria, visiones arrancadas de la *Divina Comedia*, pero no de la epopeya dantesca misma, sino de las ilustraciones de Gustave Doré, son por lo tanto ilustraciones líricas de ilustraciones pictóricas.

El *Nocturnum Officium* es un *officium tenebrarum* en el cual, sin embargo, no se adora la figura negativa de la divinidad, no se manifiesta la tendencia a simpatizar con el demonio, estando lejos de alcanzar el grado de *Les Letanies de Satan* de Baudelaire. Esa inclinación simpatizante con las visiones infernales se explica como inclinación por lo abismático irresistible en general, por lo apocalíptico de un alma religiosa en lucha fantástica con las alucinaciones. La Torre del poeta se puebla de visiones enigmáticas, esfinges de la fantasía que trascienden a la realidad atribuyéndole nuevas formas. Las representaciones de la realidad se hacen unas con ellas. La expresión de esta situación que muestra al poeta disuelto en esa realidad, la cual a su vez está estructurada por la fantasía del poeta, es lo que puede significar esta *Torre de las Esfinges*.

Estamos, pues, frente a un poeta, cuya producción ya analizada tiene un gran contenido de visiones desordenadas, alucinaciones o cuasi-alucinaciones, que se producen con ayuda de la fantasía. Ya se ha visto que se trata de la huída del espíritu hacia un mundo exótico. Hé aquí una faz del exotismo de Herrera y Reissig. Este fenómeno psicológico ha sido estudiado detenidamente en la literatura europea por Friedrich Brie en el estudio citado ya antes. El exotismo está condicionado por el «ennui» y se explica como necesidad de los sentidos en el deseo de huír al mundo de los sentidos del oriente, de la antigüedad y de las visiones narcóticas. Su desarrollo ha sido considerable en Inglaterra, Estados Unidos, y especialmente Francia, siendo este último país el único que pueda en este caso ayudar para explicarse la poesía de Herrera y Reissig. Las palabras siguientes de Brie son completamente aplicables a nuestro poeta: «El punto decisivo es la intensidad de las sensaciones. Sobre la base de un violento exigir de sus sentidos, llega siempre el exotista a considerar el mundo en que vive no como el suyo, sino como el mundo a que aspiran sus sentidos y en el cual sólo puede colocarse con ayuda de la

fantasía» (1). En la poesía de Herrera y Reissig puede hablarse minimalmente de visiones narcóticas. César Miranda niega que Herrera y Reissig haya buscado en la morfina un estimulante para su labor literaria. «Sus poemas, dice, son un producto exclusivo de su propia naturaleza poética, de su cenestesia de soñador, de su numen inspirado y genial» (2). Todo no es totalmente justo. Se sabe que el poeta empleaba inyecciones de morfina para calmar las palpitations del corazón (3). La causa de su empleo no es originariamente objeto de inspiración, y, sin embargo, tenemos la descripción de las visiones de un transporte producido por la morfina en su cuento *Aguas del Aqueronte*: «Al principio fué un mareo, como un zumbido absurdo. Siguió un contacto de molicie utópica, con efusiones morosas de bálsamos acríformes: fantásticas morbideces de intactas feminidades, erudiciones incondensadas de pitonisas durmientes, caricias supervagas de labios intangibles, indolencias que se distienden en el moaré de un delirio—¡Nirvana, Nirvana! Recógeme en tu seno. ¡Abreme la pagoda de tu lecho ocioso! ¡Qué suave es tu paraíso!... Comenzó por una ascensión transparente de átomos sensoriales, por un desprendimiento anímico de sensaciones gaseosas que volaban en un éter inefable de transportes hacia el cénit del cerebro: era un bólido de cien mil alas, una multitud evanescente de caprichos ultramundanos, un espolvoreo erótico de nebulosas de placer que le subía desde la médula en rafagueos muy tenues. Después, un arrebato sordo hacia una inercia de Dicha, un distendimiento de perezas refinadas sobre terciopelos indefinibles, un alivio de extenuaciones beatíficas que en vagorosas blanduras se sumergían aturdidamente, como en triclinios de Gloria... Se hallaba ebrio de todas las ebriedades. A cada deseo una nueva satisfacción. A cada fatiga un mecimiento embalsamado... ¡Oh, Nirvana, tú eres Flérida!... Por último, un oxígeno hipotético llenó su alma incoherente. Cayó la noche en su conciencia, la enorme noche metafísica. El idiotismo infinito de un mareo en lo incognoscible hízolo señor de todo. Todo era él y él era Todo... Era el Gran Sultán del éxtasis, con mil erecciones frías. El jardín de lo prohibido, los mil re-

(1) Friedrich Brie, *Exotismus der Sinne*, pág. 7.

(2) César Miranda, *Prosas*, pág. 58.

(3) Carta de la señora viuda de Herrera y Reissig ya citada.

pliegues microscópicos del placer que se agazapa, dejándonos el deseo, las fronteras subjetivas del espejismo ideal a que jamás se llega, todo, todo lo palpó, de todo se hizo dueño...» (1). Después de esta prueba, me parece que aunque no se acepte que Herrera y Reissig haya acudido a estimulantes para inspirarse, el hecho de que conociera sus efectos es importante, explicándose así esta descripción en que sin duda hay también gran intervención de la fantasía. Claro es que este fenómeno no se presenta constantemente en su obra. La morfina más bien atenúa en Herrera y Reissig la tendencia a vivir visiones raras que se producen en un estado hiperestésico. La inclinación a vivir estas visiones raras y transversales en el verso no excluye esa otra tendencia al exotismo de lugar y de tiempo, ya que la tercera especie, como ya se ha dicho, no es constante, sino que más bien sirve de verdadero propulsor. De ahí la importancia de *Los Mañaneros de la Noche*, los que se continúan ya en forma ascendente hasta *La Torre de las Esfinges*, ya pre-disponiendo al exotismo de lugar de las *Clepsidras*, ya disolviéndose en el idilismo de *Los Extasis de la Montaña* y obra análoga.

E).—LOS POEMAS IDÍLICO-EGLÓGICOS

El otro mundo en que el poeta se refugia es el mundo idílico y eglógico de *Ciles alucinada*, *Los Extasis de la Montaña*, los *Sonetos Vascos* y las *Campanas solariegas*, que representan otra faz del exotismo de Herrera y Reissig. Caso de antecedencia que ha influido incuestionablemente en esta línea de su poesía es el contacto que tuvo el poeta con los idilios de Albert Samain manifestado ya en 1900 en la traducción de casi todos los sonetos de *Aux flancs du vase*. En Samain, no obstante no puede hablarse de exotismo, de translación a un ambiente de la antigüedad griega. Lo que más fielmente se ha tomado de ella son los nombres de los personajes, lo cual no basta para darle esencia, para prestarle colorido antiguo. El mismo Samain declaró en carta a Paul Morisse: «Ce qu'il y a de grec dans mes vers n'est qu'apparent: les noms de mes petits bergers,

(1) *Prosas*, pág. 74.

quelques appellations usuelles, et puis c'est tout» (1). En el idilismo de Herrera y Reissig sólo los *Sonetos Vascos* y el soneto *Misa cándida* de los *Extasis de la Montaña* pueden creerse que tienden a sugerir colorido local determinado. En la demás obra del grupo hay tal transfusión de elementos objetivos y subjetivos que se llega a la existencia de una realidad sin paradigma, de una superrealidad, cuyos elementos pueden tener diverso origen. La aparición de nombres griegos—también los hay latinos y bíblicos—no pasa más allá de la esfera de una decoración antroponímica. Los mismos *Sonetos Vascos*, no son un trasunto de la realidad, sino una prodigiosa invención que se ha nutrido en la sugerencia de lecturas. Lo esencial es que todo elemento de la realidad ha pasado por las lentes de la imaginación poética, o todo elemento imaginativo se halla disuelto en lo objetivo, alcanzándose de este modo una esfera trascendental (2).

La primera obra de esta faz es el poema *Ciles alucinada*. El tema es el siguiente: La pastora Ciles, desengañada del amor del pastor Elías, forja la idea de matarle y luego matarse a sí misma. Una historia de celos ingenuos en 183 versos es casi excepcional por su extensión en la poesía de Herrera y Reissig. Pero lo que interesa en el fondo no es el tema mismo, sino más bien el ambiente imaginado dentro del cual se desarrolla. En contacto con la naturaleza una fuerza misteriosa se apodera de la pastora y le hace desfallecer en su plan:

*Repentino languidece. Una infinita delicia
La invade; todo su pecho se dilata a una caricia
De ingenuas aspiraciones. Aquíetase... El magnetismo
De su lacónica patria, y un oscuro panteísmo
Que no comprende, la postran. Ella siente como un viento*

(1) Georges Bonneau, *Albert Samain, Poète symboliste*, págs. 98-100.

(2) Nuestra interpretación coincide con la de Blanco-Fombona, quien dice: «El poeta, sin obrar como un egotista de exhibición, disuelve su yo en las cosas», *El Modernismo y los poetas modernistas*, pág. 204, y más adelante, pág. 206. Alberto Zum Felde habla «de la idealidad de ensueño que a los más de ellos (los motivos) les envuelve y empapa, les subjetiviza, dándoles una existencia especial». *El Proceso intelectual del Uruguay*, Tomo II, pág. 129.

*Apagar la viva hoguera de su sangre, y un unguento
De sobrehumanas dulzuras; siente una ociosa mañana
De paz en el corazón, y como una barba anciana
Que se desliza en su seno; le parece que una lengua
Divina le lame el alma, y a poco su fuerza mengua...*

(II, 13-14).

En el momento de acercarse al lago al cual se va a arrojar todo lo que la circunda cobra ante ella humanidad, cada cosa entra en relación sentimental con la pastora. Todo lo que contempla llega a ser un reflejo de sus propios sentimientos, un estado de su alma:

*Un espejo la objetiva. Todo lo que ella ha sentido
Lo contempla en el paisaje, transmigrado y confundido.*

(II, 15).

La atracción de todas las cosas es tan grande que la misma pastora pasa a ser una de tantas, la hipnosis que domina sobre las cosas se apodera también de ella dejándola envuelta en el todo de la naturaleza.

En relación con el sencillo panpsyquismo de *Ciles alucinada* está la eglogánima *Panteo* de *Los Extasis de la Montaña* (1). Job, el mago—bien pudiera decirse el poeta mismo—se siente parte del universo como uno de tantos fenómenos que de él emanan. La pertenencia es esencial y no accidental, de modo que el latido del universo—*Panteo*—repercute en él como una de sus diversas formas:

*Todo lo insufla. Todo lo desvanece: El hondo
Silencio azul, el bosque, la Inmensidad sin fondo...
Transsubstanciado él siente como que no es el mismo,
Y se abraza a la tierra con arrobo profundo...
Cuando un grito, de pronto estremece el abismo...
Y es que Job ha escuchado el latido del mundo!* (I, 76).

(1) Eglogánimas es el nombre con que el poeta bautizó sus sonetos de *Los Extasis de la Montaña*.

Aunque no se hable decididamente de una Weltanschauung panteísta—en estos poetas difícil es establecer una directriz filosófica constante—importa esta actitud lírica ante el mundo en que hay una compenetración de lo animado e inanimado, como si fuesen procedentes de un mismo todo (1).

Las figuras y motivos de *Los Extasis de la Montaña* se refieren a un ambiente de aldea y de campo. Las figuras que alcanzan el desarrollo de un retrato no son numerosas: el cura, la llavera, el ama, el maestro de escuela, el guardabosque. Las otras figuras que aparecen llegan a ser sólo partes del cuadro total. Como tema central surgen también cosas, figuras inanimadas (2), como el monasterio (I, 95) y el burgo (II, 29) (3). Lo general es que los temas sean escenas de la vida aldeana y campesina y principalmente cuadros de estados de alma dentro de un marco eglógico. Octavio Ramírez habla de que esta obra de Herrera y Reissig es «la más exacta, la más colorida, la más viviente, la más compasivamente melancólica pintura que se haya intentado de la modorra aldeana. Herrera y Reissig vive las aplastantes tardes de la aldea con ternura de hermano mayor. Sus seres y sus cosas, todos los elementos que contribuyen al letargo pueblerino, adquieren relieve de humanidad al engarzarse en el mármol de sus sonetos. No he leído jamás una visión, tan integral y viviente, de la aldea». (4). Sin considerar la contradicción que envuelve el hablar de «mármol de sus sonetos» y de «visión viviente», acierta en parte el crítico bonaerense en definir lo que son *Los Extasis de la Montaña*, porque sólo se refiere a uno de sus aspectos. Lo esencial es que el ambiente de aldea y de campo es un ambiente imaginario en que bien poco o nada importan los trasuntos de realidad circundante, si es que éstos aparecen. Una atmósfera de encanto y de misterio se apodera del supuesto realismo con que comienza el soneto para terminar generalmente con una nota de subjetivismo que refleja diferentes estados de alma del poeta.

(1) He coincidido con la interpretación de Sábat Ercasty, *Obra cit.*, pág. 17.

(2) Blanco-Fombona, *El Modernismo y los poetas modernistas*, pág. 207.

(3) Véase más adelante el capítulo de la personificación.

(4) *El humorismo de Julio Herrera y Reissig*. *La Nación*, 23 de Agosto de 1925.

Véase en este sentido el siguiente soneto:

LA NOCHE

*La noche en la montaña mira con ojos viudos
De cierva sin amparo que vela ante su cría;
Y como si asumieran un don de profecía,
En un sueño inspirado hablan los campos rudos.*

*Rayan el panorama, como espectros agudos,
Tres álamos en éxtasis... Un gallo desvaría,
Reloj de media noche. La grave luna amplía
Las cosas, que se llenan de encantamientos mudos.*

*El lago azul de sueño, que ni una sombra empaña,
Es como la conciencia pura de la montaña...
A ras del agua tersa, que riza con su aliento,*

*Albino, el pastor loco, quiere besar la luna.
En la huerta sonámbula vibra un canto de cuna...
Aúllan a los diablos los perros del convento.*

La vivificación de «noche» y de «campos» transpone a un medio de representaciones extraordinarias en el primer cuarteto. En el segundo la disposición de ánimo se acentúa en la extraña ensoñación en que se envuelve el paisaje. Los álamos cobran vida, pero una vida a la manera de espectros que comunican tenebrosidad. La luz de la luna contribuye a insuflar misterio en el mundo de las cosas. Y el canto del gallo obra como un acto de locura irrumpiendo en el paisaje nocturno. La figura pastoril que aparece en los versos 11-12 guarda concordancia con el cuadro total, es la figura de un pastor loco que desea alcanzar algo irreal. En el verso 13 continúa el estado de ensoñación anterior. Finalmente la nota culminante del último verso remata el cuadro con una imagen auditiva de fuente supersticiosa. Obsérvese que en los tercetos se produce una línea ascendente de impresiones, desde la pureza y paz que se expresan en los versos 9-10, hasta la especie de pesadilla del último. Blanco-Fombona ha señalado ya el finalizar con un detalle dramático o con un rasgo de pesadilla los cua-

dros y escenas de vida (1). En ello se puede descubrir con facilidad la característica de la poesía de Herrera y Reissig, que en *Los Extasis de la Montaña* viene a ser como una atenuación del extraño mundo poético de *Los Maitines de la Noche*. La gran divergencia que se ha querido ver entre ambas líneas literarias suele casi desaparecer en algunos cuadros de estados de alma, como se ha visto ya en la composición anterior.

Los ocho *Sonetos Vascos*, excepción hecha del soneto titulado *Tarascón* que está inspirado seguramente en el *Tartarin de Tarascon* de Alphonse Daudet, tienen por temas escenas y tipos de la vida del País Vasco. Algunos de los tipos alcanzan aquí mayor precisión de las cualidades y más claro desarrollo de las líneas descriptivas que los congéneres de *Los Extasis de la Montaña*: el mayoral (II, 65), el postillón (II, 67), el cura guerrero (II, 71), el caudillo (II, 75), el granjero (II, 77), surgen de la fantasía del poeta con caracteres de vívida realidad.

EL CAUDILLO

*Reciamente miraron siempre al destino bizco,
Sus diez lustros nivosos, ebrios de joven Mayo;
Y en el crespo entrevero, despojándose el sayo,
Ordenó: «Fuera pólvoras! A puñada y mordisco!»*

*Nadie ajusta una barra; nadie bota un pedrisco,
Ni la cóustica fusta zigzaguea en un rayo,
Como el ancho caudillo, que en honor de Pelayo,
Cabalgara montañas, fabuloso y arisco.*

*Ya que baile o que ría, ya que ruja o que cante,
En la lid o en la gresca, nadie atreve un desplante,
Nadie erige tan noble rebelión como el vasco,*

*Y sobre esa leonina majestad que le orla,
Le revienta la boina de valor, como un casco
Que tuviera por mecha encendida la borla!...*

(1) Obra cit., pág. 204.

Lo que de inmediato se nota es que el poeta no cincela la figura, sino que la presenta actuando y viviendo. A los primeros versos ilustrativos de cualidades se siguen los dos siguientes que en forma incisiva expresan con mayor intensidad la cualidad esencial del héroe, el valor. Las comparaciones del cuarteto segundo siguen denotando de modo negativo las cualidades, terminando con una alusión histórico-epopéyica. Los tres versos finales vuelven a expresar el valor por medio de una imagen cuyos términos de comparación se componen de elementos visuales y auditivos que tienen por fin producir objetivación.

En los *Sonetos Vascos* encontramos un pronunciamiento de lo que pudiéramos llamar impresionismo activo más desarrollado que en *Los Extasis de la Montaña*. Este impresionismo activo se manifiesta en la preponderancia de imágenes auditivas (1), imágenes de movimiento, en la nerviosidad de la frase que con frecuencia evita el verbo, y en la tendencia a sintetizar en un breve trazo cualidades o el retrato de un tipo.

Finalmente la última composición de toda esta línea poética que venimos tratando, la balada eglógica de *La Muerte del Pastor*, que es sin duda la nota más sencilla y fácilmente conmovedora en toda la lírica de Herrera y Reissig. Guardando parentesco con el poema *Ciles alucinada*, se vuelve a presentar el caso de que el tema indicado ya en el título es insignificante, si se compara con el largo desarrollo que merece en 250 versos octosílabos rimados. La ausencia de nombres exóticos, la predominancia de seres y cosas de ambiente nacional, la simplicidad estructural que exteriormente se refleja en el verso y en la rima, representan la continuación de la línea idílico-eglógica, pero una continuación que tiende a separarse del mundo imaginario del resto de la producción. Pero en realidad hay sólo una aparente divergencia, siendo necesario volver a acentuar que lo local que pueda hallarse pasa a constituir meros elementos de que el poeta se vale para estructurar el estado de alma en cuestión, sin que alcancen a hacerse esenciales.

El dolor de una pastora que llora la muerte de su pastor

(1) Véase más adelante el capítulo de los sonidos.

amado encuentra completa repercusión sentimental en el mundo de las cosas y de los seres irracionales:

*Hay un gran beso de duelo
En la quietud del ambiente.* (I, 188).

Una participación de sentimientos semejante a la que aparece en *Ciles Alucinada* se manifiesta también aquí, para lo cual la vivificación de los elementos del ambiente es muy significativa:

*¿Murió su pastor? ¿Es cierto?
Ella interroga a la vieja
Choza y al campo desierto,
A la distancia bermeja
Y hasta al porfiado pedrisco...
A la retama, al lentisco,
A la vaguedad perpleja
Del horizonte incierto,
Al palomar, al aprisco,
Al buey y al cardal arisco,
Al asno, a la comadreja,
A la congoja del Huerto,
Al buho rapaz que bizco,
Un mito burlón semeja...
Y todo le grita: ha muerto!...* (I, 190-191).

Los Leitmotive en diferentes variaciones contribuyen eficazmente a aumentar el grado de melancolía del estado de alma. Estos Leitmotive se derivan de la estrofa fundamental siguiente:

*Por el camino violeta
Su corazón va llorando
Como un cordero inexperto:
Armando! Armando!...* (I, 189).

Y vuelven a reunirse en la estrofa final:

*Por el camino violeta
Va la pastora dejando
Su alma en lágrimas lilas.
Armando! Armando!*

(I, 201).

La monótona repetición de la exclamación «Armando! Armando!» obra como una prolongada queja. Los colores violeta y lila no sirven de mera decoración, sino que tienen un contenido simbólico que está de acuerdo con el estado de alma que envuelve la composición total (1). Los Leitmotive, por lo demás, aparecen también como elementos de la musicalidad característica de esta poesía (2). En cuanto a su valor estético no se puede olvidar el juicio de Cejador y Frauca, quien, teniendo severas palabras para con la obra de Herrera y Reissig, llama a esta poesía «una de las baladas más admirables escritas en lengua castellana» (3).

F).—LAS CLEPSIDRAS

El exotismo de lugar es muy característico de la producción de Herrera y Reissig. Aparece ya esporádicamente en 1899-1900. El título de la poesía *Sueño de Oriente*, que desgraciadamente no conozco, puede dar cierta luz en este punto. Si no, su preocupación budista claramente manifiesta en el cuento *Aguas del Aqueronie* y en el poema *La Vida*. A medida que asciende en la producción poética, el exotismo se va haciendo más profundo. En su estudio sobre el *Simbolismo oriental* se encuentra la más entusiástica adhesión al oriente, al oriente hebraico de la Biblia que influye en las literaturas posteriores, oriente que es «madre del realismo, del romanticismo, de la literatura gótica de la Edad Media, resuena desde Pascal a Chateaubriand, desde Bossuet a Lammenais, desde Vigny a Zola, desde Rousseau a Lamartine», se manifiesta en el parnaso, «embriaga de tornasol a los devotos de la carava-

(1) Más adelante aparece más detalladamente explicado el contenido espiritual de los colores.

(2) Octavio Ramírez había hablado ya en el artículo cit. de «la música de La Muerte del Pastor».

(3) *Historia de la lengua y literatura castellana*, XI, 199.

na del estilo y a los peregrinos de la antigüedad, a los Gautier, como a los Flaubert, a los Nerval como a los Saint-Victor». Y termina citando a Shelley, Byron, Huysmans, Senancourt, Tolstoy, Nietzsche, Baudelaire y Poe (1).

Las *Clepsidras* son la mejor manifestación de esta especie de exotismo en la poesía de Herrera y Reissig. La motivación de las poesías de esta colección se relaciona con el exotismo de tiempo y de lugar predominantemente oriental.

Por lo general se ha hablado del parnasianismo de las *Clepsidras* y de la influencia de Heredia. Habría en esta parte de la producción de nuestro poeta igualdad en los motivos y en la técnica con la poesía de los parnasianos franceses (2). El estímulo, claro está, pudo encontrarse en Leconte de Lisle y Heredia. La distancia entre ellos y Herrera y Reissig, sin embargo, es totalmente clara, como no podía ser de otro modo, tratándose de poetas de tan diferente naturaleza de inspiración. De ahí que sea la actitud ante el tema muy otra en esta colección. Los diversos motivos están tomados de la mitología y vida hindúes (*Epitalamio ancestral, Olio indostánico*); de Babilonia (*Misa bárbara*); de la vida del Asia Menor (*Renunciación simbólica, Unción islamita, Odalisca*); de la mitología griega (*Amazona*); además aparece el motivo de Adán y Eva, el motivo de la génesis del mundo, de liturgias de amor (*Heliofina, Reina del arpa y del amor, Supervivencia, Liturgia erótica, Emblema afrodístaco*), en los cuales simplemente están aislados o entrecruzándose los motivos orientales diversos. Esta multiplicidad de motivos en el corto número de sonetos, pues éstos son 19, indica ya una desviación de los parnasianos antedichos. Pero más aún la diferencia esencial está ante todo en lo que llamo actitud ante el tema, cuando éste está desarrollado íntegramente, lo cual no siempre sucede.

Veamos primeramente las características parnasianas de Leconte de Lisle y de su discípulo Heredia, aprovechando en especial la investigación estilística de Gustav Adolf Keiser (3). Leconte de Lisle reprocha a los poetas sensitivos en el prefacio de sus *Derniers Poèmes*, ser «epris d'eux-mêmes et dont la

(1) *Prosas*, pág. 117.

(2) Zum Felde, *Crítica de la Literatura Uruguaya*, pág. 207.

(3) *Stilstudien zu Leconte de Lisle*.

susceptibilité toujours éveillée ne s'irrite qu'au sujet d'une étroite personnalité et jamais au profit de principes éternels» (1). Rechaza el desprecio por el trabajo serio, el «souci de la forme» se hace uno de los puntos más importantes del parnasianismo, y para ello se presupone un incansable trabajo estilístico, en que debe dominar por completo el espíritu sobre las emociones del corazón. Leconte de Lisle advierte que para alcanzar la belleza formal tendrán que sacrificarse los elementos de la sensibilidad personal, los cuales perturban la armonía artística de la poesía. El hombre se separa del artista, de modo que acabada la obra nadie se pregunta por este último. Esto no significa imposibilidad, el término «impassible» debe comprenderse como «invisible». Pues bien, el ideal parnasiano sería, entonces, el sacrificio de la personalidad del hombre ante la personalidad del artista (2).

Volviendo a nuestro poeta, vemos que no se encuentra en él, si se quiere decir, el desarrollo sistemático de los temas. En Leconte de Lisle aparece, en cambio, el afán de presentar grandes cuadros de la humanidad, comparados por Keiser a los cuadros de Puvis de Chavannes (3), ante los cuales el poeta es sólo un espectador que no traiciona su participación sensible. José de Heredia presenta también una variada colección de cuadros de la antigüedad, siendo sin rival, al decir de Lalou, cuando trata de fijar en un soneto una época, o mejor, la figura más heroica de una época llegada a la cima de su destino (4). En Herrera y Reissig se encuentran otro procedimiento y tendencia, que dependen de su personalidad poco parnasiana. El poeta de *Los Maitines de la Noche* prolonga aún las raíces de determinado mundo de representaciones. Mientras el legítimo parnasiano se dirige a describir plásticamente una figura o una época de la antigüedad, se diría que elige la materia considerando su importancia histórica y sin relacionarla con propios fenómenos psíquicos, Herrera y Reissig vive intensamente sus estados emocionales y experiencias.

(1) Tomado de la Obra cit., pág. 16.

(2) Keiser, Obra cit., pág. 19. Consúltense además René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, pág. 27 y sigs., H. Heiss, *Romanische Literaturen des 19-20. Jahrhunderts*, págs. 44-47, Franz Rauhut, *Anthologie Französischer Lyrik*, págs. 130-131.

(3) Keiser, Obra cit., pág. 20.

(4) Lalou, Obra cit., pág. 28.

Su poesía rara vez se despersonaliza, y cuando se despersonaliza descubre el poeta, no obstante, su simpatía emocional. Examinemos más concretamente uno de los más característicos sonetos de las *Clepsidras*.

EPITALAMIO ANCESTRAL

*Con pompas de brahamánicas unciones,
Abrióse el lecho de tus primaveras,
Ante un líbrico rito de panteras,
Y una erección de símbolos varones...*

*Al trágico fulgor de los hachones,
Ondeó la danza de las bayaderas,
Por entre una apoteosis de banderas
Y de un siniestro trueno de leones.*

*Ardió al epitalamio de tu paso,
Un himno de trompetas fulgurantes...
Sobre mi corazón, los hierofantes*

*Ungieron tu sandalia, urna de raso,
A tiempo que cien blancos elefantes
Enroscaron su trompa hacia el ocaso.*

Aquí tenemos un tema de bodas orientales con mezcla de decoración hindú y griega. Además de las características esencialmente formales, el pronombre «tus» del segundo verso hace ver en medio de lo descriptivo el elemento subjetivo, el yo del poeta está presente, convive en la escena que se va desarrollando ante sí, se dirige a una segunda persona en que concentra su interés. En los tercetos asciende definitivamente lo subjetivo en «sobre mi corazón, los hierofantes ungieron tu sandalia», descubriendo la participación completa del yo. El corazón del poeta adquiere carácter litúrgico, es como un altar de sacrificio. O bien el motivo de la unción le impresiona de tal modo que siente pasar en su corazón la escena. Pero aún esto no bastaría para demostrar el subjetivismo del soneto. La poesía en yo también se encuentra entre los parnasianos. Pero el yo de los parnasianos no traiciona el principio de su poética. Este yo no es el yo del poeta, sino el de la figura epopeyizada. Hasta dónde este yo formal contiene el yo del poeta,

sería ya otro problema que solucionar, pero dentro de la problemática de los principios parnasianos. Para el caso presente importa la actitud participante del yo subjetivo en casi todos los sonetos de las *Clepsidras*. Para justificar la presencia del yo en un tema de exotismo de lugar, el poeta se transplanta a otra época, pues en este caso coincide el exotismo del lugar con el de tiempo, por un proceso de destemporización o de metempsicosis literaria, como se halla para el segundo caso la poesía de Rubén Darío del mismo título (1). Característico de los poetas exotistas es que no se concretan solamente a la descripción epopeyizante, sino que confiesan una intensa convivencia con épocas pasadas o regiones distantes (2). Hé aquí la diferencia de las *Clepsidras*, en que el poeta no despersonaliza manifiestamente su lírica, no la desegotiza sino raras veces. De ahí que no sea predominante en nuestro poeta, como en los parnasianos franceses y especialmente Heredia, el propósito de fijar épocas o figuras representativas, sino más bien escenas orientales, sin que importe la homogeneidad de los elementos del cuadro. En *Épitalamio ancestral*, después de presentar el desarrollo de imágenes hindúes, introduce el motivo de los hierofantes, sin que se produzca discordancia, pues los hierofantes están tomados en la acepción de sacerdotes de culto no cristiano. Lo esencial es que todo elemento poético sea exótico, predominantemente asiático. El autor llamó primeramente a toda la colección *Sonetos de Asia*, lo que hace pensar en los títulos de los *Poèmes Antiques* de Leconte de Lisle. En la edición póstuma se halla el subtítulo de *Cromos exóticos*. El calificativo de exótico confirma, entonces, lo que ya se ha expuesto. Estos cromos no se pueden comparar, claro está, como los poemas de Leconte de Lisle, a los frescos de Puvis de Chavannes, no se encuentran los rasgos de una historia pictórico-plástica de la vida humana (3), no rige la serenidad contemplativa del parnasiano francés, tampoco la

(1) *El Canto Errante*, pág. 35.

(2) Importante es la siguiente confesión de Flaubert: «Il me semble, dit Flaubert, que j'ai toujours existé... et je possède des souvenirs qui remontent au Pharaons. Je me vois aux différents âges de l'histoire, très vettement, exerçant des métiers différents, et dans des fortunes multiples. J'ai été batelier sur le Nil...» *Correspondance*, III, pág. 300. Nota tomada de Cassagne, *Théorie de l'art pour l'art*, pág. 385.

(3) Keiser, *Obra cit.*, pág. 20.

minuciosa pintura o cinceladura de miniaturas. El arte de Herrera y Reissig no es el arte del Cellini de Heredia:

*Le jeune Cellini, sans rien voir, ciselait
Le combat des Titans au pommeau d'une dague.* (1).

La más extraña fantasía nutre los elementos cromáticos de las *Clepsidras*; el sentido del tema suele perderse, la expresión se hace compleja, oscura, enigmática, consiguiendo con ello el propósito de su poética (2). En este sentido las *Clepsidras* se tocan con el carácter alucinatorio de *La Torre de las Esfinges*.

G).—LOS PARQUES ABANDONADOS

Los 58 sonetos en verso endecasílabo de *Los Parques abandonados* se caracterizan por ser por completo poesía en yo (3), distinguiéndose en ello de *Los Extasis de la Montaña* y las *Clepsidras*. Este yo de *Los Parques abandonados* es un yo esencialmente personal, subjetivo, no el «yo» lírico de la poesía pura que, según Walzel, por ser tan poco personal y subjetivo equivale propiamente a un «él». «Pues el objeto de la lírica pura no es una vivencia aislada y única, sino algo general, algo que siempre reaparece, lo que se desprende pura y totalmente de la personalidad del poeta» (4).

En esta lírica de Herrera y Reissig el tema fundamental es el amor en innumerables motivos y situaciones, que van desde la expresión del amor platónico hasta el amor sádico. Lo que se señala principalmente aquí es que el motivo puede ser insignificante, aún sentimientos y pasiones mínimas, estados de alma eróticos encuentran cabida en el mundo poético de He-

(1) *Les trophées*, pág. 102. Lalou, Obra cit., pág. 29.

(2) Ciertas cosas son oscuras, ciertas son complejas. Mitad en la luz, mitad en la sombra como las plantas, las realidades se ofrecen. El lado metafísico, el lado invisible es la verdad oculta, el enigma de la poesía, la estrella que la lejanía no deja ver al simple ojo. *Prosas*, pág. 111.

He clamado que lo inverosímil llega a ser lo real. Afirmando que lo sutil es lo natural y ambas cosas, elementos de oro en la obra estética. *Prosas*, pág. 112.

(3) Blanco-Fombona. Obra cit., pág. 216.

(4) Oscar Walzel, *Das Wortkunstwerk*, pág. 270.

rrera y Reissig. Como en toda su poesía, vale antes de todo la atmósfera en que se desenvuelve el motivo. Para el caso analizaremos un soneto de la colección tenido por uno de los más perfectos.

LA SOMBRA DOLOROSA

*Gemían los rebaños. Los caminos
Llenábanse de lúgubres cortejos;
Una congoja de holocaustos viejos
Ahogaba los silencios campesinos.*

*Bajo el misterio de los velos finos,
Evocabas los símbolos perplejos,
Hierática, perdiéndote a lo lejos
Con tus húmedos ojos mortecinos.*

*Mientras unidos por un mal hermano,
Me hablaban con suprema confianza
Los mudos apretones de tu mano,*

*Manchó la soñadora transparencia
De la tarde infinita el tren lejano,
Aullando de dolor hacia la ausencia.*

Alberto Zum Felde dice con certeza que un «simbolismo atenuado viste aquí el sentimiento romántico que trasunta el soneto» (1). El cuarteto primero introduce magistralmente en un ambiente en cuyo cuadro el balido del rebaño infunde una misteriosa congoja que parece prolongarse en el presente desde un legendario sacrificio divino. Con ello se determina una disposición de ánimo adecuada al desarrollo del motivo central del soneto, en verdad insignificante y velado, acaso el confidencial encuentro entre el poeta y su amada que se sienten unidos por un mismo dolor. En el segundo cuarteto comienza a desarrollarse el motivo dentro aún de las representaciones del primero, pudiéndose interpretar de este modo el pasaje «evocabas los símbolos perplejos, hierática», en que la figura femenina surge como una sacerdotisa en llamamiento

(1) *Crítica de la Literatura Uruguaya*, pág. 209.

de las figuras rituales de su culto. La visión engendrada en la fantasía del poeta se esfuma, y éste expresa entonces la situación sentimental que se interrumpe al fin con una original imagen de enorme sugerencia. Con ello consigue el poeta cumplir el propósito de su poética, que no es otro que el de los simbolistas franceses, de producir ante todo emoción y evocación. Las propias palabras de Herrera y Reissig lo confirman: «el principal valor de la literatura, como lo afirma un esteta, consiste, no en lo que dice, sino en lo que sugiere y hace pensar. El gran Arte es el Arte evocador, el arte emocional, que obra por sugestión, el que necesita, para ser sentido, de un receptor armonioso que sea un alma instrumentada y un clavicordio que sea un hombre» (1).

Por lo general, en los mejores sonetos de esta colección tal como en el de más arriba, lo intensamente vivido y sentido por el poeta no se expresa desnudamente, necesitando un marco en que engarzarse, y este marco puede ser el de la naturaleza, de una naturaleza que de acuerdo con la fantasía de Herrera y Reissig es convencional y sirve más bien para aumentar el grado del estado de alma en que se quiere envolver lo vivido. Rasgo impresionista es en este caso el que el marco sea proporcionalmente mayor al sentimiento o situación amorosa que se quiera expresar, como se verá en el siguiente soneto:

NIRVANA CREPUSCULAR

*Con su veste en color de serpentina,
Reía la voluble Primavera...
Un billón de luciérnagas de fina
Esmeralda, rayaba la pradera.*

*Bajo un aire fugaz de muselina,
Todo se idealizaba, cual si fuera
El vago panorama, la divina
Materialización de una quimera...*

*En consustanciación con aquel bello
Nirvana gris de la Naturaleza,
Te inanimaste... Una irreal pereza*

(1) *Prosas*, pág. 111.

*Mimó tu rostro de incitante vello,
Y al son de mis suspiros, tu cabeza
Durmióse como un pájaro en mi cuello!... (I, 61-62).*

El primer cuarteto presenta un paisaje al parecer verdadero trasunto de la naturaleza, pero el segundo indica que en ello domina la fantasía del poeta, en este caso visual. En el terceto primero se entra en relación con el paisaje descrito, incorporándose en él las figuras. Sólo los dos versos finales vienen a referirse a la situación amorosa en sí.

En los sonetos ya analizados puede verse que el paisaje imaginado que se describe sirve para facilitar la Einfuehlung, la endopatía. Walzel ha establecido que la naturaleza puede ser «más que el marco de la vivencia, más que el espacio en que la vivencia se desarrolla; la naturaleza ofrece al poeta lírico un medio de poner al hombre en relación con el cosmos» (1). Esta propensión metafísica se halla confirmada en general en la poesía de Herrera y Reissig, por lo tanto también en esta colección de *Los Parques abandonados*, en forma enteramente consciente en los sonetos *El abrazo pitagórico* (III, 65) y *El Jardín de Platón* (III, 69), en que el poeta se esfuerza en relacionar lo vivido y sentido con la naturaleza, de acuerdo con una dirección filosófica dada.

Conforme con lo dicho los elementos de la naturaleza no aparecen formando sólo un marco, sino que a veces están como interrumpiendo el desarrollo del sentimiento o situación sentimental con el fin de intensificar simbólicamente el estado de alma general, como por ejemplo en el soneto *Consagración*, el segundo cuarteto

*De procaces sulfatos, una impura
Fragancia conspiraba a nuestro paso,
En tanto, que propicio a tu aventura,
Llenóse de amapolas en ocaso. (I, 163).*

quiere dar la impresión de una atmósfera cargada de erotismo que se hace compleja por medio de la palabra amapola, la que puede expresar al mismo tiempo una imagen de color rojo

(1) Oskar Walzel, *Leben, Erleben und Dichten*, pág. 56.

y una imagen olfativa, consiguiéndose con ambas duplicar el propósito excitativo.

Otras veces los aspectos de la naturaleza se entrelazan con el motivo amoroso, de modo que se produce una especie de trueque de cualidades:

RENDICIÓN

*Evidenciaban en moderna gracia,
Tu fina adolescencia de capullo,
El corpiño y la falda con orgullo
Ceñidos a tu esbelta aristocracia.*

*Henchíase tu alma de la audacia
De la naturaleza y del murmullo
Erótico del mar y era un arrullo
El vago encanto de tu idiosincrasia...*

*Lució la tarde, ufana de tu moño,
Ojeras lilas, en toilette de otoño...
Ante el crespo Neptuno de la fuente,*

*En el cielo y tu faz brotaron rosas,
Mientras, como dos palmas fervorosas,
Rindiéronse tus manos, dulcemente!... (I, 169-170).*

Los versos 9-10 alcanzan a constituir un fondo de paisaje improvisado por dos pinceladas impresionistas de doble color.

En general se puede establecer que Herrera y Reissig procede como un simbolista en la estructuración de la vivencia, envolviéndola en una atmósfera poética de evocadora vaguedad, y como impresionista al valerse de elementos exteriores que obran como adorno, o, más importante aún, que tienen por fin intensificar el estado de alma en que aquél se desarrolla.

H).—OTRAS COMPOSICIONES

El *Laurel Rosa* es un panegírico a Sully Prudhomme escrito con motivo de su muerte ocurrida en 1907. Parece que el tema es sólo un pretexto para desbordar su fantasía, la que

se traslada al Olimpo para presenciar la recepción del que el poeta llama «olímpico dios joven». Este canto de entusiasmo helénico interesa por la belleza de la forma manifestada en su riqueza metafórica y en el dominio del tradicional octosílabo de romance. El juicio de Blanco-Fombona ya le había señalado como «una obra maestra de gracia, de frescura, de originalidad, de inspiración, de verbo. Desde Góngora a nuestros días, ¿cuántos se han escrito en castellano que lo superen?» (1).

La última poesía de Herrera y Reissig, titulada *Berceuce blanca*, fué escrita, según Mas y Pi, trabajosa y lentamente en los instantes en que la enfermedad cardíaca del poeta, alcanzando ya la cúspide de intensidad, se lo permitía (2). El poeta, ya casi en espera de la muerte, e imaginando que es su esposa el ser agonizante, canta al amor eterno que dura aún más allá de la vida:

*Duerme, que cuando duermas la eterna y la macabra,
La insensible y la única embriaguez que no alegra,
Y sea tu himeneo la Esfinge sin palabra,
Y el ataúd el tálamo de nuestra boda negra,*

*Con llantos y suspiros mi alma entre la fosa,
Dará calor y vida para tu carne yerta,
Y con sus dedos frágiles de marfil y de rosa
Desflorará tus ojos sonámbulos de muerta!... (II, 148).*

Pensada como canción arrulladora es natural que los elementos rítmicos sean predominantes en ella. Interesante es volver a encontrar al final de la vida literaria de Herrera y Reissig, cuando el maestro está ya en posesión de un propio aparato poético-técnico, un retorno involuntario al ritmo y melodía que en *Las Pascuas del Tiempo* le hacía presentarse como estimulado por las *Prosas Profanas* de Rubén Darío. La casual analogía de la imagen de una flor que se marchita en un vaso sorprende por la parecida situación en que se desarrolla en la *Sonatina*:

(1) Obra Cit., pág. 202.

(2) Artículo cit., *Nosotros*, Tomo 59, pág. 264.

*La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
Que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
Está mudo el teclado de su clave sonoro;
Y en un vaso olvidada se desmaya una flor.*

(PROSAS PROFANAS, 33).

*¡Cómo sueña la Virgen! Soñará en cosas vanas,
En su hermana la rosa desmayada en un vaso,
En el mago Aladino o en las otras hermanas
Que hartarán de bombones su zapato de raso.* (II, 140).

Lo que sobresale en esta poesía de Herrera y Reissig es la aplicación de Leitmotiven, que, como *La Muerte del Pastor*, tienen por objeto producir efectos melódicos de berceuse, pero diferenciándose de la égloga en que no hay un propósito simbólico. El Leitmotiv principal:

*Silencio, oh, Luz, silencio! Pliega tu faz, mi Lirio!
No has menester de Venus, filtros para vencerme.
Mi pensamiento vela como un dragón asirio.
Duerme, no temas nada. Duerme, mi vida, duerme! . .*

(II, 136).

Repetido cinco veces, pero cada una con cierta variante en alguno de los cuatro versos, obra sin duda como una melodía mecedora. El cuarto verso hace pensar en un estribillo de canción de cuna popular, el cual ha llegado a adquirir una categoría literaria. El epíteto de blanca que tiene esta Berceuse quiere denotar el simbolismo de castidad y pureza en que está inspirada toda la composición (1).

De las restantes composiciones poéticas de Herrera y Reissig habría que citar *La Soledad* y *Poema violeta* comprendidas bajo el título de *Divagaciones románticas*, y la colección de madrigales *Ecos*. En realidad toda esta obra, que constituye una parte del tomo V de las Obras completas, es de pequeño valor estético y no tiene significación especial por su temática para el desarrollo de la obra total de Herrera y Reissig.

(1) Véase la acertada interpretación de Sábat Ercasty, Obra cit., págs. 14 y siguientes.

IV.—EL ESTILO

A).—PRELIMINAR: IDEAS DE HERRERA Y REISSIG SOBRE EL ESTILO

Para fijar las ideas que tenía Herrera y Reissig acerca del estilo entran en cuestión sus ensayos *Psicología literaria* y *El círculo de la muerte*, de 1908. En el primero declara: «En el verso culto, las palabras tienen dos almas: una de armonía y otra ideológica. De su combinación que ondula un ritmo doble, fluye un residuo emocional: vaho extraño del sonido, eco último de la mente, cauda rareiforme y estela fosfórica, peri-sprit de la literatura, equis del temperamento y del estado psíquico, que cada cual resuelve a su modo y que muchas veces ni la perciben» (1). La combinación de esas dos almas de las palabras, su «sprit» envolvente podríase decir, la incógnita que resulta de la manera de ser del poeta creador viene a ser su característica, su estilo. Las palabras en el arte no valen sólo por lo conceptual que encierran, hay además en ellas un valor formal. Ambos aspectos fundidos uno en otro constituyen la creación poética. Lo que se refiere al valor formal, melódico de las palabras es de procedencia verlainiana. El *ars* poética de Verlaine (2) es comentada por Herrera y Reissig en los dos ensayos (3). Nuestro autor adopta una actitud ecléctica. Al valor del pensamiento debe corresponder el de la forma, ninguno de ambos debe descuidarse; tanto el pensamiento informe, burdo, como la forma exagerada deben excluirse (4). Más detalladamente se sigue expresando en *El círculo de la muerte*, donde define su manera de concebir lo que es el estilo. Distingue «dos estilos dentro de uno mismo, el de la palabra y el del pensamiento, como hay dos cosas en una: la natural y la artística, y dos hombres, el fisiológico y el psíquico» (5). Otra vez tenemos el paralelo de los conceptual y lo formal, mejor dicho del contenido y de

(1) *Prosas*, pág. 103.(2) Paul Verlaine, *Oeuvres complètes*, I.(3) *Prosas*, pág. 103; V., pág. 133.

(4) V., pág. 134.

(5) V., pág. 142, nota.

la estructura (1). Para facilitar la expresión en sus consideraciones filosóficas, habla de subestilos, palabra y concepto, de la fuerza activa que es éste y de la gracia pasiva que es aquélla. Contenido y estructura deben unirse en fusión de simpatía, en un ajuste perfecto influyéndose recíprocamente, de modo que el contenido adquiera gracia pasiva y la estructura fuerza activa (2). De estas consideraciones creo que se puede partir para explicarse el estilo de Herrera y Reissig. El esfuerzo consciente para adquirir una manera propia podemos establecer desde luego. Ya vimos en otro párrafo que el poeta se ocupa en 1899 de analizar las más diversas corrientes literarias, exigiendo del crítico el eclecticismo para juzgarlas (3). Este eclecticismo puede explicarse como la cualidad esencial del crítico que le habilita para penetrar y comprender las obras de diferente modalidad y le dispone en constante agilidad para captar las nuevas formas y nuevos contenidos de la poesía. Nueve años más tarde, cuando ya no hay en él vacilaciones, cuando acepta los principios de las nuevas corrientes que antes se esfuerza en comprender, pero sin entregarse a ellas decididamente, vuelve a insistir en estas ideas, ahora para que se juzgue lo obscuro de la poesía, pidiendo que sea el crítico «un sentidor ecléctico» que no rehuya las dificultades y descubra el sentido de lo misterioso, de lo mágico de la poesía, con lo cual Herrera y Reissig parece simpatizar completamente. Se dice parece, porque la obscuridad poética no es la sola reinante, porque las realidades son expresadas parte con claridad, parte obscura y complejamente. Ahondar en esta faz invisible es auscultar el lado metafísico para descubrir la verdad, el enigma de la poesía (4). Crítico y poeta marchan paralelamente. Mientras el poeta ahonda para descubrir y expresar la belleza, el crítico ahonda para explicarla. Esta preocupación de Herrera y Reissig de señalar la tarea del crítico va como dirigida para

(1) Oskar Walzel ha difundido entre los historiadores de la literatura alemanes los términos *Gehalt und Gestalt*. Véase *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, capítulo VII., también las finas consideraciones de Robert Persch, *Die Analyse des Dichtwerkes*, para la cuestión a que se alude especialmente en los Caps. 7 y 8.

Véase también J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, págs. 128-130.

(2) V., pág. 143, nota.

(3) *Prosas*, pág. 30.

(4) *Prosas*, pág. 111.

explicar su propia poesía. El eclecticismo del crítico parece ser directriz del poeta, eclecticismo en cuanto se captan las nuevas ideas literarias. ¿Domina en su poesía la obscuridad o la claridad? Un término no excluye el otro. Desechada la idea de que la poesía de Herrera y Reissig sea susceptible de ser separada en estrictas etapas cronológicas, podriase pensar en una unidad. Sin embargo, una innegable diferencia existe entre *Desolación absurda* y *Los Extasis de la montaña*, entre *La Torre de las Esfinges* y las *Clepsidras*. Ya al hablar del contenido de las poesías se intentó explicar psicológicamente este fenómeno. Esa huída hacia visiones extrañas, o exóticas, o idílicas, no se suceden unas en pos de otras, tal como si el poeta desencantado de unas propendiese a las otras, más bien son determinadas por disposiciones de ánimo reinantes en un momento dado (1). De ahí entonces que la disposición espiritual condicione la calidad del contenido, y siguiendo las propias consideraciones del autor la estructura debe ser adecuada de modo que quepa en el contenido «ni más ni menos que como en un molde preciso y pulcro la cera caliente» (2).

B).—LOS COLORES

Poco o nada se ha dicho acerca del colorido en la poesía de Herrera y Reissig, del rol preponderante que tiene éste en su estilo. Sólo García Calderón y Barbagelata se refieren a la monótona frecuencia del violeta, punto final de la escala cromática (3). El incalcitrante Cejador y Frauca menciona con ironía la disputa que Herrera y Reissig sostuvo con Roberto de las Carreras sobre la imagen «sonrisa de color topacio» (4). Los críticos de Herrera y Reissig no se han preguntado por la función y significado que tengan los colores en su poesía. Verdad que esto no se puede exigir, ya que la investigación científica en esta zona de estudios es novísima. Por desgracia no poseemos documentos que nos hubieran arrojado luz en la susodicha disputa literaria, para saber qué opinaba el autor en este asunto. Sólo podemos desprender que él defendía el

(1) Véase el párrafo correspondiente.

(2) V., pág. 143.

(3) *La Literatura Uruguaya, Revue Hispanique*, T. 40, pág. 517.

(4) *Historia de la Lengua y Literatura Castellano*, T. XI, pág. 198.

empleo del color topacio aplicado a una sonrisa, rechazando la opinión que ve en ese empleo falta de sentido o extravagancia. Pero que este fenómeno no es un producto de la mera arbitriariedad, damos por aceptado, y esto basta para que se penetre con seriedad en este aspecto estilístico.

1) Colores paradójales

Por color paradójal se quiere comprender el color aplicado a un sustantivo que de ordinario no lo admite. (1) En Herrera y Reissig es variadísima la aparición de este fenómeno y se hace notable entre los poetas de habla española de su tiempo. Su adquisición le viene por estímulo de los poetas simbolistas franceses, siendo característica de los poetas impresionistas en general. El impresionista no se contenta con las representaciones de los colores tomados en volumen; propende, en cambio, a la variabilidad y a la matización. Al parecer lo paradójal de algunos colores tiene su explicación psicológica. Sabido es que en la persistente contemplación de un color se llegan a percibir variaciones, porque al profundizar en ella el color despierta un determinado grupo de sentimientos y estados anímicos (2). En todo caso puede verse que la aplicación de tales colores obedece a un proceso psicológico en que la capacidad de vivir interiormente los colores y la fantasía son determinantes.

Los colores menos intensos son los más empleados por Herrera y Reissig, violeta, (3) lila y azul.

EJEMPLOS

<i>tarde violeta</i>	(Div. III, 23).
<i>palomas violetas</i>	(EXT. I, 40).
<i>bruma violeta</i>	(EXT. II, 62).
<i>tormenta violeta</i>	(EXT. II, 47).

(1) Véase Georg Anschütz, *Die Farbe als selischer Ausdruck*, pág. 17 y Carl Mumm, *Max Deuthendey's Sprache und Stil*. Manuscrito, pág. 15.

(2) Anschütz, *Obra cit.*, pág. 17.

(3) Desde el punto de vista gramatical, véase esta especie de adjetivación en Rufino José Cuervo, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, pág. 363; también Toro y Gisbert, *Los nuevos derroteros del idioma*, pág. 62, y Leo Spitzer, *Stilstudien I*, pág. 9.

En *La muerte del pastor*, (I) aparece este color a modo de Leitmotiv en el verso constantemente repetido:

Por el camino violeta (I, 189, 189, 190, 190, 190, 192, 193, 200, 201).

acompañado del color lila:

lágrimas lilas (189, 190, 201).

El Leitmotiv denota muy bien que en la poesía citada los colores violeta y lila no aparecen en forma meramente decorativa, más bien encierran un contenido particular. El color violeta indica una especie de participación sentimental del camino, una incorporación en el estado de alma total de desolación y pena. El color lila de las lágrimas tiene una función parecida; tendiendo hacia el color azul, el lila expresa el dolor desahogado, el alivio que dulcifica e infunde sentimiento religioso.

En una escala semejante aparece el lila:

Lloraba en su pañuelo lila (AGUAS, PROSAS, 60).
La paradoja de vello
Lila, que sueña en tu boca. (DIV. III, 21).
Celajes rosas, lilas y naranjas (PARQ. III, 133).
Palomas lilas entre los alcores (PARQ. I, 171).

En el cuento *El traje lila* (*Prosas*), como en el caso anterior, aparece como Leitmotiv la frase:

el traje lila con encajes negros

seis veces, y el lila significa más que el solo color. Se produce una verdadera escala de este significar el mero color hasta darle contenido sentimental:

De tanto pensar en el traje lila sus ojeras se pusieron lilas.
 (Prosas, 82).

El cielo estaba mortalmente lila en el fondo (Prosas, 82).

Colores cognados del azul para expresar un matiz dado:

	<i>ojeras</i>	
<i>Brumadas de un crepúsculo jacinto</i>		(PARQ. III, 136).
<i>lago amatista</i>		(TORRE, I, 132).
<i>estanque amatista</i>		(CAMPANAS, I, 192).
<i>verde luz y heliotropo</i>		(EXT. I, 63).
<i>tarde heliotropo</i>		(BERCEUSE, II, 145).

El verde aparece aisladamente raras veces:

<i>El cielo abre un gesto verde,</i>	
<i>Y ríe el desequilibrio</i>	
<i>De un sátiro de ludibrio</i>	
<i>Enfermo de absintio verde...</i>	(TORRE, I, 108).

En el primer verso el color es paradójal, pero está determinado por la rima, porque toda la composición exige la igualdad de palabras en el primero y cuarto verso de cada estrofa. Sin embargo, la arbitriariedad es sólo aparente; la imagen, en la cual el verde natural del absintio está contenido, satura la imagen adyacente «el cielo abre un gesto verde».

El impresionismo prefiere las matizaciones del verde:

	<i>un coro</i>	
<i>Glauco de viejos Tritones</i>		(LAUREL, II, 12).
<i>Sobre la gran campaña verde azul y aceituna</i>		(EXT. II, 22)
	<i>La luna</i>	
<i>Pinta en el lago una eglógica decoración aceituna</i>		(CILES, II, 8).

Del mismo modo no aparece repetidamente el amarillo aislado como en:

<i>el crepúsculo amarillo</i>	(CAMPANAS, I, 199).
<i>una ternera rubia</i>	(EXT. I, 27).

De preferencia aparecen los colores que están entre el amarillo y el rojo:

<i>rosas techumbres</i>	(EXT. I, 37).
<i>montañas rosas</i>	(EXT. I, 59).

<i>rosada teja</i>	(PARQ. III, 65).
<i>guante crema</i>	(PARQ. I, 166).
<i>rostro grana</i>	(PARQ. I, 165).
<i>distancia bermeja</i>	(CAMPANAS, I, 191).
<i>procesión flavescence</i>	(CILES, II, 14).

El impresionista prefiere combinaciones de colores ya expresos en uno solo tomado a elección:

<i>nimbos grosellas</i>	(PARQ. III, 106).
-------------------------	-------------------

o los combina:

<i>crepúsculo de oro y grosella</i>	(EXT. II, 51).
<i>En el confín rosicler</i>	
<i>El mar estaba amatista.</i>	(LA VIDA, V, 7).

o finalmente la variabilidad del ópalo:

<i>piel opalina</i>	(AGUAS, PROSAS, 71).
<i>parque opalescente</i>	(ECOS, III, 46).
<i>opalinas franjas</i>	(PARQ. III, 64).

Numeroso y característico es que los colores aparezcan en su carácter paradójal dentro de la imagen total.

Ejemplos con violeta:

<i>En el reloj violeta de la buena Muerte la hora era llegada</i>	(AGUAS, PROSAS, 61).
---	----------------------

<i>Tu cabellera violeta</i>	
<i>Denuncia su fronda</i>	(TORRE, I, 123).
<i> un crepúsculo violeta</i>	
<i>Junto a sus ojos inspirados tiene.</i>	(LA SOLEDAD, III, 9).

<i>Ojos en cuyas ojeras</i>	
<i>Amor esbozó un violado</i>	
<i>Jardín del mal.</i>	(LOS OJOS, V, 48).

<i>Con su cauda zodiacal</i>	
<i>De cabello ultravioleta</i>	(DIV. III, 19).

*Ojos de noche, de imposibles mundos,
De terciopelo ultravioleta.* (LA SORTIJA, IV, 143).

En los dos últimos ejemplos tiene el prefijo ultra la acepción de muy, es decir, se quiere significar un color violeta muy intenso.

Ejemplos con lila:

*Tu peinador lila viste
La ambigua tarde ojerosa* (POEMA VIOLETA, III, 14).

*Y florecieron bajo tus pupilas,
Como sonrisas muertas de tus ojos,
Dos diminutas mariposas lilas.* (PARQ. III, 116).

La senda en flor de tus ojeras lilas (PARQ. I, 160).

*Lució la tarde, ufana de tu moño,
Ojeras lilas, en toilette de otoño...* (PARQ. I, 170).

*Lilas, violadas, lóbregas, mudables como ojeras,
Las rutas, poco a poco, aparecen distintas* (EXT. I, 54).

*Monjas blancas y lilas de su largo convento,
Las palomas ofician vísperas en concilio.* (EXT. I, 91).

La aplicación del color lila a las ojeras es constante, cuando no directo, siempre sí en relación con el término. El efecto artístico es mayor cuando se produce una metáfora, como en el ejemplo segundo, dando por resultado que el color no aparezca extraño en el término substituyente, pues siendo las ojeras, para el poeta, generalmente lilas, sirve este color de tertium comparationis. La transposición de mariposa por ojera se produce en virtud de la semejanza de color atribuido por el poeta. Otras veces, a la inversa, el término ojera transpone a otro desconocido, como en el ejemplo cuarto, el cual puede ser franjas, líneas, rayas, etc., de color lila.

También en este sentido puede aparecer el azul:

*Y en las riberas,
Echóse a descansar, meditabunda,
La caravana azul de tus ojeras!* (PARQ. III, 96).

Fenómeno semejante se produce en el ejemplo siguiente:

Y ríe la mañana de mirada amatista (EXT. I, 55).

Más paradójal es aplicar el color verde a las cejas aisladamente, pero en la imagen total es completamente explicable por medio de la personificación que encierra:

*Por entre las verdes cejas, que embellecen el rostro de la
sierra,
Baja el río...* (MAIT. IV, 104).

El color acerca los términos relacionados, y, como en el ejemplo ya citado, o los eleva a categoría artística. Del mismo modo en el ejemplo siguiente:

*Tú has hecho que la Bucólica
De barba verde se esponje.* (LAUREL, II, 11).

Sólo la personificación aclarece el sentido de la imagen. También se puede producir el transpaso del color caracterizante entre los términos expresos:

*rubios
Muecines, los girasoles* (LAUREL, II, 11).

O se aplica el color del término tácico:

*En el Coro de la Noche
Cárdena del otro mundo* (TORRE, I, 133).

El término transpuesto es infierno. La representación que en general se tiene del infierno contiene el color rojo, o cárdeno si se piensa en las llamas. Por lo tanto decir infierno cárdeno no es paradójal, pero sí noche cárdena.

Sólo en la poesía *Los ojos negros de Julieta* escrita en 37 décimas, que, siguiendo una moda del tiempo, fueron enviadas

por el poeta a su novia en otras tantas postales (1), se encuentra una fantástica aplicación del color negro de los ojos a los más variados objetos con que éstos se comparan, según el siguiente tipo:

Hadas negras de Damasco (V, 56).
Vigilantes hidras negras (V, 57).

Finalmente el ejemplo:

El ataúd sea el tálamo de nuestra boda negra
(BERC. II, 148).

vuelve a presentarse el mismo fenómeno según el cual el color paradójal de boda no lo es del término transpuesto muerte. Como conclusión se puede decir que en los ejemplos: cejas verdes, barba verde, rubios mucines, noche cárdena, hadas negras, hidras negras, boda negra, el color no es meramente caracterizante del objeto, sino que se consubstancia constituyendo un sólo elemento de la imagen.

Notable es el empleo de los colores expresados por medio del substantivo que los contiene; especialmente son empleados los nombres de los metales. El oro ha sido ya tomado en la poesía clásica y romántica en relación con el color amarillo. Fleischer lo ha establecido en Hugo y Verlaine (2), Herrera y Reissig lo emplea en todas las épocas de su poesía, ya en sentido paradójal o no:

Serpientes de oro son los cinturones (PASQ. IV, 35).
Yo escribo en el cielo madrigales de oro (PASC. IV, 43)
Bayaderas de oro y plata, las armónicas avispas.
(MAIT. IV, 106).
Mi alma la sueña como un agua de oro (DIV. III, 9).
lágrima de oro (PARQ. III, 82).
carbuncló de oro (TORRE, I, 128).

(1) Carta de la señora viuda de Herrera y Reissig, ya citada.
(2) Obra cit., pág. 113.

Y una legión de átomos sube un camino de oro.
(EXT. I, 41).
Saludó el sol en un alfange de oro (CLEPS. II, 114).

Clásico es también el empleo de oro de la manera siguiente:

Claveles del abril, rubíes tempranos,
Cuanto engasta el oro del cabello
(GÓNGORA, SOLEDADES, 73).
Del carro pues febeo
El luminoso tiro,
Mordiendo oro, el eclíptico zafiro
Pisar quería... (GÓNGORA, SOLEDADES, 73).

Fleischer da para Hugo el ejemplo:

Les prés, les fleurs, les fumées
Dans l'or du soir.

Ejemplos de Herrera y Reissig:

Soy el hada que sus oros labra
En la diamantina villa de los astros (PASC., IV, 42).
La tarde paga en oro divino las faenas (EXT. I, 35).
El ordeña la pródiga ubre de la montaña
Para encender con oros el pobre altar de pino (EXT. I, 44).
El señor Cura, impuesto de sus oros sagrados (EXT. II, 27).
Y por los tiempos viejos
Rodaron de tu tez oros furtivos... (PARQ. III, 139).

La belleza de estas imágenes de Herrera y Reissig más concuerdan con la belleza de las imágenes barrocas de Góngora, que se relacionan con la imagen de Hugo.

El impresionismo no se contenta con los colores de los metales nobles, sino que, como hemos dicho en otra página, trata de dar expresión a nuevos matices o combinaciones de colores que deban corresponder a determinadas impresiones o meramente estados de alma. Véase la procedencia de otros colores

tomados especialmente de otros metales, piedras preciosas, plantas, etc.: cobre, aluminio, ónix, plomo, bronce, ágata, ámbar, ópalo, azabache, rubí, carbunco, esmeralda, turquesa, amatista, lapislázuli, topacio, rosicler, marfil, escarlata, ocre, esmalte, azufre; violeta, jacinto, heliotropo, lila, grosella, fresa, rosa, amapola, naranja, azafrán, oliva, aceituna, trigo, lino, nardo, lirio (1). Mientras algunos nombres como marfil, ópalo, azabache, rosa, nardo, lirio, no presentan nada de particular en su empleo, otros en cambio, como aluminio, azufre, jacinto, grosella, naranja, azafrán, aceituna, aparecen como nuevos en la poesía lírica. El ennoblecer ciertos nombres elevándolos a una atmósfera poética superior en el caso presente, por lo que se refiere a los colores, es sin duda alguna una de las características de la poesía posterior al romanticismo. Este ennoblecimiento es de doble carácter: formal y de contenido. Aquí, tenemos el segundo aspecto.

2) Colores implícitos reforzativos

La expresión del color implícito en el objeto no es frecuente en Herrera y Reissig. El blanco es el color que típicamente se presenta en esta situación:

<i>blancos lirios</i>	(PASC., IV, 50).
<i>blanco néctar</i>	(PASC., IV, 54).
<i>blanca nieve</i>	(PASC., IV, 54).
<i>blanca harina</i>	(PASC., IV, 54).
<i>blancas hostias</i>	(PASC., IV, 54).
<i>albo lino</i>	(MAIT. IV, 110).
<i>cándidos vellones</i>	(MAIT. IV, 92).
<i>alba cortina</i>	(PLEN. V, 78).
<i>blanca azucena</i>	(PLEN. V, 80).—(MAIT. IV, 112).
<i>blancas ovejas</i>	(EXT. I, 67).

Obsérvese que la mayoría de los ejemplos son de la época que hemos llamado de vacilación. A medida que el poeta avanza en el dominio de la técnica literaria deja de emplear el blanco implícito, cuya función es de reforzar la cualidad.

(1) Para Góngora véase el estudio de Dámaso Alonso en su edición de las *Soledades*, pág. 22.

La poesía *Nivosa* interesa en relación a este color, porque es una especie de sinfonía en blanco muy característica de la época de *Los Maitines de la Noche*. Su comparación con la poesía *De Blanco* del mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, puede ser de provecho para poner de relieve ciertos rasgos estilísticos de Herrera y Reissig. En esta ocasión no hay que olvidar que *La Symphonie en Blanc Majeur* de Gautier bien pudo haber servido de estímulo a Gutiérrez Nájera, como del mismo modo a Rubén Darío para escribir la *Sinfonía en gris mayor*. La poesía del mexicano «es una orquestación del color blanco», (1), en que no vale el color por sí solo, sino que unido al simbolismo romántico que tiene de pureza y conceptos cognados.

*¿Qué cosa más blanca que cándido lirio?
 ¿Qué cosa más pura que místico cirio?
 ¿Qué cosa más casta que tierno azahar?
 ¿Qué cosa más virgen que leve neblina
 ¿Qué cosa más santa que el ara divina
 de gótico altar? (2).*

La forma interrogativa indica una ingenua exaltación por la pureza que va desde la del lirio hasta su suprema aparición en lo divino. Importantes son los epítetos cándido, místico, tierno, leve, etc., que considerados como implícitos en el objeto refuerzan el significado de blanco y le agregan un sentimiento especial, en este caso el de pureza o semejantes. La ingenua embriaguez romántica del autor termina con la imagen de un alegre sueño en que se inicia un blanco y puro amor de hogar:

*En sueños ufanos de amores contemplo
 Alzarse muy blancas las torres de un templo
 Y oculto entre lirios abrirse un hogar. (3).*

En cuanto al valor artístico de esta poesía nos parece muy discutible el juicio del señor Goldberg, quien, al hablar de

(1) Isaac Goldberg, *La Literatura Hispano-americana*, pág. 41, Nota.

(2) M. Gutiérrez Nájera, *Sus mejores poesías*, pág. 69.

(3) Gutiérrez Nájera, *Obra cit.* pág. 72.

orquestración, agregó «realizada con más fortuna que la *Sinfonía* de Darío» (1). Este arte simple que se expresa en interrogaciones y exclamaciones difícilmente puede equipararse, se me ocurre, a la poesía de Darío, que por lo demás es de muy otro carácter. Tampoco la poesía *Nivosa* de Herrera y Reissig puede colocarse orgullosamente junto a las demás sinfonías. El comienzo: «Es noche de Neurastenias», y los versos

Es la hora del ensueño.
Es la hora del delirio. (MAIT. IV, 112).

traiciona de inmediato el estado de alma con que está concebida la composición. Frente a la claridad impecable de la poesía de Gutiérrez Nájera, aparece en *Nivosa* algo así como una pesadilla en blanco en que las cosas se transfiguran grotescamente, y frente a la pureza de aquél, muestra Herrera y Reissig la decadente inclinación a reunir elementos litúrgicos y eróticos:

Ven mi hermosa desposada; son tus senos los altares
En que ofrezco mis querellas (MAIT. IV, 112)

3)—Colores simbólicos

El simbolismo de los colores es un fenómeno que aparece de antiguo en la poesía. Fleischer cita un ejemplo de la poesía provenzal antigua tomado del conde Guillermo de Poitiers:

Ben voile que sap chon li plusor
Un verset de bona color. (2).

Pero es sólo en la poesía moderna donde aparece el simbolismo de los colores empleado como técnica, especialmente desde Víctor Hugo, quien alcanzó gran originalidad apartándose

(1) Para el análisis de la *Sinfonía* de Darío véanse: José Enrique Rodó, *Cinco Ensayos*, págs. 300-301, Alfred Coester, *The Literary History of Spanish America*, págs. 461-462, Isaac Goldberg, *Obra cit.*, pág. 169, y Erwin K. Mapes, *L'Influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*, pág. 86.

(2) Bartsch-Koschwitz, *Chrestomathie provençale*, pág. 31.

del uso de los símbolos acostumbrados (1). En la poesía moderna de lengua española se intensifica desde Rubén Darío. El título *Azul* de su primera obra importante es ya una clara manifestación de un largo camino en el uso del colorido simbólico. Sin embargo, son aún escasos los ejemplos que aparecen en la obra citada, y éstos por contaminación del cuadro total:

«El cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Un cuento alegre... así como para distraer las hermosas y grises melancolías...» (2).

«El cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Flotan brumosas y grises melancolías» (3).

Los colores simbólicos no aparecen en realidad numerosamente en la poesía de Darío, encontrándose predominantemente en *Cantos de vida y esperanza* y además reducidos casi por completo al celeste y al azul.

<i>Furias escarlatas y rojos destinos</i>	(PROSAS, 148).
<i>verso azul</i>	(CANTOS, 17).
<i>celestes éxtasis</i>	(CANTOS, 22).
<i>celeste Esperanza</i>	(CANTOS, 25).
<i>celeste melancolía</i>	(CANTOS, 78).
<i>celeste historia</i>	(CANTOS, 99).
<i>negra pereza</i>	(CANTOS, 56).
<i>blanca paz,</i>	(CANTO ERRANTE, 33).
<i>blanco horror de Belcebú</i>	(CANTO ERRANTE, 63).
<i>fe blanca</i>	(CANTO ERRANTE, 148).
<i>horror negro</i>	(POEMA DEL OTOÑO, 100).

En Herrera y Reissig se encuentran aún ejemplos que pueden presentarse como generales a la poesía:

<i>alma blanca</i>	(EXT. II, 52).
<i>conciencia blanca</i>	(EXT. II, 24).

Aquí el blanco simboliza la pureza, como ya ha aparecido

(1) Fleischer, Obra cit., pág. 26.

(2) *Azul*, pág. 45.

(3) *Azul*, pág. 52.

anteriormente. De este tipo parte para llegar a otros que denotan originalidad:

*Y ella, aunque sabe que es ruda, tiene la blanca certeza
De que los ojos de Elías aumentaron de torpeza.* (CILES, II, 12)

El blanco expresa en este ejemplo la inocencia, la candidez, porque lo que es inocente dispone de un poder de intuición que le permite adivinar sin equivocarse. Pero no siempre aparece el simbolismo con claridad, lo cual caracteriza a la poesía simbolista. El símbolo se produce por un proceso complicado que no deja ver bien los elementos últimos que lo componen.

Del ejemplo siguiente:

*Y el parque alemán de luna
Sufre una blanca neuralgia* (TORRE, I, 127).

en el cual el color atribuido no es sino el color de la luna expresado en la imagen, se pasa a un tipo en que el color tiene sentido metafórico de algo concreto:

*Y si el azote con blanca
Furia peinábale el anca,
Se destrenzaban centellas.* (Vida, V, 8).

*Celoso de tus júbilos albares,
El ataúd te recogió en su seno* (PARQ., I, 159).

*La luna nieva un candor sereno
Y el lago se recoge con lácteo escalofrío* (EXT. I, 31).

La cumbre está en un blanco éxtasis idealista (EXT. I, 55).

La furia es blanca por transposición del color blanco que se produce al hacer vibrar el azote; los júbilos albares con los encantos corporales de la amada; el blanco candor que nieva la luna es la luz; el lácteo escalofrío es la espuma de la marea y el blanco éxtasis la empinada nieve de la montaña.

En una escala superior está el simbolismo propiamente dicho, como en los ejemplos del tipo siguiente:

Frío a frío la blancura
Severa de los asombros
Quemó mis rizos castaños. (VIDA, V, 36).

Y ambas se cuentan su nostalgia blanca. (CLEPS. II, 100)

El color rosa se emplea de la manera tradicional:

rósea ilusión (MAIT. IV, 97).
rosa felicidad (DIV. III, 14).

Enteramente personal es la siguiente manera de emplear el simbolismo:

Cursilerismo de color de rosa (AGUAS, PROSAS, 66).

en que el rosa simboliza lo suave y delicado, aunque esté dicho irónicamente. El mismo significado expresa el color crema:

languideces cremas (VIDA, V, 32).

El azul y sus cognados son como ya se dijo en el párrafo anterior los colores que con más frecuencia aparecen simbólicamente a lo largo de toda la producción del poeta. Ejemplos:

hora azul (MAIT. IV, 68).
azul genuflexión de Urano (MAIT. IV, 86).
placeres azules (MAIT. IV, 103).
alma azul (MAIT. IV, 107).
azul quimera (HADA, IV, 137).
éxtasis azul (TORRE I, 126; DIV. III, 20;
 (PARQ. III, 89).
raptó azul de amor (PARQ. III, 66).
silencio azul (EXT. I, 76).
devociones azules (BERCEUSE, II, 135).
preocupaciones lilas (MAIT. IV, 83).
celos lilas (PROSAS, 81).

Mientras en algunos ejemplos se tiene una situación más general del azul que en último término se relaciona con el azul del cielo para determinarlo, como por ejemplo en hora

azul, azul genuflexión de Urano, en los demás ejemplos obra más vaga y evocadoramente. La simbolización es más bien momentánea, de ahí que el éxtasis pueda ser azul, verde, o de luto, rojo, según la situación psicológica en que se encuentre la imagen total. El lila representa siempre algo más individual y más notable. Ejemplos de simbolismo de otros colores:

<i>aburrimiento gris</i>	(MAIT. IV, 95).
<i>neurastenias grises</i>	(TORRE, I, 122).
<i>Nirvana gris</i>	(PARQ. III, 62).
<i>amarillas lujurias</i>	(PAS. IV, 11).
<i>clorótico espanto</i>	(PARQ. III, 60).
<i>éxtasis verde</i>	(EXT. II, 25).
<i>dolor carmeso</i>	(MAIT. IV, 89).
<i>pasiones rojas</i>	(MAIT. IV, 90).
<i>el rojo de mis celos</i>	(MAIT. IV, 84).
<i>silencio rojo</i>	(PROSAS, 119).
<i>roja fascinación</i>	(TORRE, I, 123).
<i>Un pensamiento soñé,</i>	
<i>Rojo,</i>	(ECOS, III, 33).
<i>ardores purpurinos</i>	(EXT. I, 72).
<i>misterio opalino</i>	(CAMPANAS, I, 192).
<i>ensueño opalino</i>	(CAMPANAS, I, 195).
<i>negro abracadabra</i>	(PASC., IV, 42).
<i>negra congoja</i>	(DIV. III, 30).
<i>obscura ausencia</i>	(PARQ. I, 195).
<i>presencia obscura</i>	(PARQ. I, 175).

A veces se consigue un gran relieve cuando el color está adherido al objeto concreto de la imagen abstracta, fenómeno que aparece por excepción en Herrera y Reissig según el tipo siguiente:

<i>lepra azul de idealismo</i>	(TORRE I, 129).
<i>los grillos de oro del amor cautivo</i>	(CLEPS. II, 84).
<i>la leche blanca de su plegaria</i>	(EXT. I, 33).

Este último fenómeno no obra de manera tan extraña como cuando el color está aplicado al objeto abstracto de la imagen:

la bruna duplicidad del bandeaux (DIV. III, 22).
el sueño lilial de tu calzado (PARQ. III, 128).
el cetrino pensamiento del agua (CLEPS. II, 101).

Como se ha visto en los ejemplos citados, el colorido y su simbolismo no es un fenómeno característico sólo para la poesía de Herrera y Reissig, sino que para toda la poesía impresionista simbolista moderna. El simbolismo alcanza una aplicación mucho más complicada, haciéndose obscuro, mágico, en la poesía de Maeterlinck (1). Herrera y Reissig desciende en este punto directamente de la poesía francesa, aunque se encuentren rasgos semejantes en la poesía de lengua española de su tiempo. Ciertamente es que en Herrera y Reissig el colorido se distingue con claridad del de otros poetas de lengua española y francesa, por la preponderancia de los colores fríos azul, violeta, lila y sus matices. En su aplicación simbólica domina el azul. En general el azul es el color favorito del romanticismo, con el cual se expresa su aspiración ideal (2), y sigue apareciendo en la poesía posterior, pero junto o pospuesto a otros colores. Así el negro simbólico es la expresión del pesimismo de Baudelaire, de su tendencia decadente con todos los signos y manifestaciones que señalan el lado oscuro de la vida (3).

Si consideramos que Anschütz da como contenido espiritual del azul alejamiento de la vida, frialdad, tranquilidad, pasividad, recogimiento en sí mismo (4), y puede ser expresión de lo místico y de lo religioso (5), encontramos que es realmente notable cómo se pueden aplicar algunas de estas cualidades al sentido de la poesía de Herrera y Reissig. Además del valor decorativo que suelen tener en el impresionista los tonos suaves, los colores fríos, es manifiesta la calidad esencialmente espiritual de los colores azul y blanco, en sus poesías decadente-simbolistas. El poeta está colocado en una atmósfera superior, sea que tienda hacia el cielo de Dios o de Satán.

(1) Fleischer, *Obra cit.* pág. 28.

(2) Oskar Walzel, *Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart*, Band II, 45.

(3) Fleischer, *Obra cit.* pág. 50.

(4) Anschütz, *Obra cit.* pág. 10.

(5) Anschütz, *Obra cit.* pág. 12.

Un desprendimiento de lo terrestre cotidiano, una nostalgia de un mundo de astros-hombres y de dioses es el afán de su misticismo. Pero la nostalgia incansable que lo aleja de la vida de los demás produce ese recogimiento en sí mismo como una substitución indispensable. Este recogimiento está simbolizado en la Torre de los Panoramas. El mismo mundo idílico, a pesar del realismo de algunas escenas, es verdad sólo aparente, es una posible realidad, tan posible como una escena fantasmagórica. Todo emana del mundo especial del poeta.

Después de haber analizado con minuciosidad los colores en sus más diversos aspectos, sin haber intentado sino ocasionalmente, como por ejemplo al fijar la significación del color blanco en una poesía de *Los Maitines de la noche*, señalar el papel que los colores tienen dentro del poema, conviene detenerse en este aspecto del colorido. Entran en cuestión las eglogámicas, *Los Parques abandonados* y las *Clepsidras*.

En *Los Extasis de la Montaña* se tiene la descripción de un paisaje de atardecer en el soneto

EL TEATRO DE LOS HUMILDES

*Es una ingenua página de la Biblia, el paisaje...
La tarde en la montaña, moribunda se inclina,
Y el sol un postrer lampo, como una aguja fina,
Pasa por los quiméricos miradores de encaje.*

*Un vaho de infinita guturación salvaje,
De abstrusa disonancia, remonta a la sordina...
La noche dulcemente sonríe ante el villajé,
Como una buena muerte a una conciencia albina.*

*Sobre la gran campaña verde azul y aceituna,
Se cuajan los apriscos en vagas nebulosas;
Cien estrellas lozanas han abierto una a una;*

*Rasca un grillo el silencio perfumado de rosas...
El molino en el fondo, abrazando la luna,
Inspira de romántico viejo tiempo las cosas. (II, 21-22).*

De inmediato se ve que el poeta no vive el paisaje desde un punto de vista predominantemente plástico, sino también

acústico. El colorido viene a señalarse sólo en los versos 9-10 en matices suaves y afines del azul en combinación con el blanco fijado por la imagen del verso 10. En otro paisaje crepuscular (*Claroscuro*, I, 39), después de desarrollar las impresiones acústicas aparece lo plástico:

*El humo de las chozas sube en el aire lila;
Las vacas maternas ganan por los senderos;
Y al hombro sus alforjas, leñadores austeros,
Tornan su gesto opaco a la tarde tranquila...*

*Cerca del Cementerio,—más allá de las granjas,—
El crepúsculo ha puesto largos toques naranjas.*

En el primer término del cuadro, el color del humo rompiendo las fajas del lila del aire tiene valor plástico simbólico, porque prepara el cuadro idílico del retorno de las faenas agrícolas al hogar que está en espera. Sólo sobre el telón de fondo a la distancia vivas pinceladas fijan la puesta de sol.

La descripción de un pequeño pueblo imaginario (*El burgo*, II, 29), que sobresale en primer lugar por la personificación, se realiza en los cuartetos por medio de impresiones visuales. Sobre una abigarrada campiña surgen por sobre todo los componentes principales: iglesia, molino y venta, los que encierran una sintética caracterización del pueblo. Después de las impresiones de olor, se establece el colorido profundo en que se determinan sólo los colores rosa y azul, expresándose vaga y sugerente multiplicidad en el pasaje «águas», «collares de viña» y «chales de siembra». En esa indeterminada variedad de los colores que fijan puntos y no líneas o superficies podría pensarse en un aspecto puntillista del poeta impresionista. Algo análogo puede observarse en un cuadro de puesta de sol en *Los Parques abandonados*.

OLEO BRILLANTE

*Fundióse el día en mortecinos lampos,
Y el mar y la ribera y las aristas
Del monte, se cuajaron de amatistas,
De carbunclos y raros crisolampos.*

*Negó la luna, y un billón de ampos
Alucinó las caprichosas vistas;
Y embargaba tus ojos idealistas,
El divino silencio de los campos...*

*Como un exótico abanico de oro,
Cerró la tarde en el pinar sonoro...
Sobre tus senos, a mi abrazo impuro,*

*Ajáronse tus blondas y tus cintas...
Y erró a lo lejos un rumor oscuro,
De carros, por el lado de las quintas!..* (III, 97-98).

En el certero análisis que hizo de esta poesía el crítico de la más nueva generación literaria argentina, Jorge Luis Borges (1), se establece la irrealidad del paisaje, lo cual hemos ya visto más arriba como característica en la poesía de Herrera y Reissig. En el primer cuarteto se fija el colorido del paisaje de la puesta de sol aplicando el reflejo de las piedras preciosas. Aunque Borges agrega que «individualizar las piedras, deteniendo lo que es morado en amatistas, lo encarnado en carbunclos y lo áureo en crisolampos, es un prolijo elaborar que nada justifica», creemos que justamente se puede explicar este pluralizar de los colores expresados por el resplandor como una intención puntillista. Esto se viene a confirmar en el pasaje «un billón de ampos», para el cual Borges tiene la tacha del reemplazable «billón», término que debe tomarse como un indeterminado pluralista.

C) LOS SONIDOS

Los elementos acústicos tienen en la poesía de Herrera y Reissig un papel casi tan importante como el de los elementos visuales, y son por lo tanto exponentes caracterizadores de su estilo. Entre ellos nos concretaremos a analizar la onomatopeya y el simbolismo de los sonidos.

(1) *Inquisiciones*, págs. 141-142.

a) *La onomatopeya*

La onomatopeya ha sido ya observada en su aplicación literaria como un fenómeno de los impresionistas que intentan «acertar» en la captación de los fenómenos, esforzándose en expresarlos por medio de sonidos semejantes (1).

Herrera y Reissig emplea a veces onomatopeyas que están contenidas en el diccionario de la lengua:

*Sobre su mustia frente descubierta,
Languidecía un fúnebre asfodelo,
Y un perro aullaba en la amplitud de hielo,
Al doble cuerno de una luna incierta...* (PARQ. I, 183).

*Todo duerme. A intervalos lastiman en la noche,
Los aullidos del perro que vela ante la tumba.* (EXT. II, 54).

El aullido de perros infunde en la atmósfera del cuadro que se desarrolla un sentimiento de lobreguez y de superstición. En el soneto *La Noche* que se analizó más atrás vimos como su finalizar, del mismo modo que en muchas otras composiciones, tiene algo de dramático o de pesadilla:

Aúllan a los diablos los perros del convento. (EXT. I, 50).

Asimismo con el zumbido de insectos se quiere dar una impresión de somnolencia y de negligencia:

*Tan cerca está del cielo que goza de su dicha,
Y se duerme al narcótico zumbido de las moscas...*
(EXT. II, 30).

En el soneto *La Siesta*, para dar la impresión de pesadez sofocante del calor, se interrumpe el cuadro que se describe con el siguiente verso:

En la plaza yacente la gallina cloquea (EXT. I, 29).

Hay casos en que los sonidos o ruidos son analógicos con los de otra procedencia:

(1) Véanse Luise Thon, *Die Sprache des Deutschen Impressionismus*, pág. 7 y siguientes, y Leo Spitzer, *Stilstudien* II, págs. 111-118.

*Cuernos y zampoñas, cobres y trompetas,
(Que tienen el triunfo dorado del Sol),
Aúllan y ladran y rugen y gritan...* (PASC. IV, 25).

*Dolíase, con líricas bizarras,
Un piano en la poética vivienda,
Y en él Chopin atempestó una horrenda
Tortura con aullidos y con garras...* (PARQ. III, 79).

Para expresar un ruido sordo que al repetirse hace recordar aun mejor su analogía con el zumbido de los insectos:

*y el negro corrillo
De sombras eternas zumbando se agrupa!...
Zumbando se agrupa!...* (PASC. IV, 62).

El sonido del cuerno sugiere al poeta una impresión semejante a la anterior por su continuidad y suavidad:

*Y en los torvos carrizales
Zumbaba con dulzuras patriarcales
El cuerno de los últimos pastores.* (PARQ. I, 151).

*Mientras en los contornos, zumba, hacia las querencias,
El cuerno de los viejos pastores rezagados.* (EXT. I, 53).

En el murmurar enfadado del rezongo encuentra el poeta analogía con el rezo monótono de los monjes, o con el ronco ruido del mar:

Los frailes rezongan patres y rosarios (PASC. IV, 52).

*El mar, como un gran anciano,
Lleno de arrugas y canas,
Junto a las playas lejanas
Tiene rezongos de anciano.* (MAIT. IV, 69).

El zumbido de las abejas se modifica intensificando por medio de la velar la impresión de murmullo:

*Un rezongo de abejas beatifica y solaza
Tu sopor, que no turban ni la rueca ni el torno...*
(EXT. I, 73).

Un matiz menos intenso del roncar se expresa con el ruido del gato:

*Desde el pupitre, rígido el preceptor recela
Por el decoro unánime... mas, estéril empeño,
Amasando el «morrongo» cabecea su sueño,
Lo que escurre conatos sordos de francachela.* (EXT. I, 81).

El grito del buho intensificado se expresa así:

*Y los buhos aciagos
Ululúan la mofa de un presagio insalubre...* (EXT. I, 93).

Los ruidos pueden ser imaginarios y aparecer como imagen (1):

*El Incognoscible Atómico
Lo hipnotizaba en su ascenso,
Zumbando el scherzo inmenso
De un orquestrión antronómico!* (VIDA, V, 31).

*Del insonoro interior
De mis oscuros naufragios,
Zumba, viva de presagios,
La Babilonia interior...* (TORRE, I, 110).

*Y zumba la leyenda ecuestre de la casa,
En medio de un hierático crepúsculo del Norte.*
(EXT. I, 94).

Chillan los gallardetes (S. V., II, 69).

*La indumentaria aulla duelos de antigua gresca.
Raptos galantes, curas, infantes y bandidos...*
(S. V., II, 80).

(1) Maurice Grammont, *Le Vers français*, pág. 236.

La corporización de conceptos puede producir una imagen en que el elemento onomatopéyico expresa una sintética caracterización:

*Y en la sana vivienda se adivina la sombra
De un orgullo que roe como un perro a la puerta.*
(EXT. I, 38).

*En su recia cabeza y en su garbo de roble,
Se recela un instante algo terco de cabra...
Y soslaya sus ojos de mastín bravo y noble,
El orgullo que roe la tristeza cantabral* (S. V. II, 66).

En el soneto *La Granja* se remata el idilio con la expresión de la negativa del cuadro total, finalizando con una regocijada imagen acústica:

*No faltan más que el agua bendita y el hisopo,
Para mugir las cándidas consejas del pesebre
Y cacarear en ronda las fábulas de Esopo.* (I, 92).

Del tipo de onomatopeyas comunes al lenguaje hablado y que se dan como tales hace Herrera y Reissig un limitado uso:

*«Trintrín; ja-ja!» los brindis y los labios
Conspiran de ilusión con las galopas;
Y están de amor los abanicos sabios.
«Paff!» el champaña su inquietud recita...*
(SORTIJA IV, 136).

*Suena, de roca en roca, sus cándidos trintrines
La vagabunda esquila del rebaño* (EXT. I, 63).

En el *Officium Tenebrarum* de *La Torre de las Esfinges*, en que dominan las visiones fantásticas, sonidos y ruidos extraños contribuyen a intensificar el estado de alma en desconcierto:

*Un gato negro a la orilla
Del cenador de bambú,
Telegrafía una cu*

*A Orión que le signa un guiño,
Y al fin estrangula un niño
Improntu hereje en miaú!* (TORRE, I, 131).

Del tipo corriente se pasa a onomatopeyas propias, como pum-pum, del ejemplo que sigue:

*Y estimula el buen ocio un trintrín de campana,
Un pum-pum de timbales y un frou-frou de vihuelas.*
(EXT. I, 77).

Aunque la onomatopeya frou-frou no sea propia, es nuevo su empleo en correspondencia con el toque de la guitarra. La conformación hiperestésica del poeta le hace imaginar ruidos:

*Un arlequín tarambana
Con un toc-toc insensato,
El tonel de Fortunato
Bate en mi sien tarambana...* (TORRE, I, 118).

De las onomatopeyas tomadas del francés, como frou-frou, cric-crac con su variante cri-cra, y gluglu (1), forma frufrutó, cric-cra, cri-craquean y gluglutante.

*Frufrutó de aventura tu áureo traje,
Sugestivo de aromas y de espliegos...* (PARQ. III, 113).

Un grillo cri-cra en la ventana. (EXT. II, 43).

*Cien mil grillos cric-craquean
Su nocturno monocorde* (LAUREL, I, 15).

Y al son del gluglutante rezongo de la olla. (EXT. II, 55).

*Por donde un coche antiguo, de tintinante mula
Llena de ritornelos la tarde placentera.* (EXT. I, 59).

(1) Toro y Gisbert, *Los nuevos derroteros del idioma*, pág. 10, da la onomatopeya cric-crac como perteneciente al lenguaje corriente. Para el francés la halla citada en Grammont, *Obra cit.*, pág. 289. El primer autor opina que gluglu puede ser tanto onomatopeya francesa como castellana, *Obra cit.*, pág. 25.

Del ejemplo simple de tintinante se pasa a un ejemplo complejo que junto al sentido onomatopéyico expresa movimiento:

*Pasan silbidos lentos y aires de tiempo antiguo,
En tintinambulantes (1) carros madrugadores.*
(EXR. I, 6).

Finalmente hay que presentar un caso aislado que puede indicar hasta dónde va el poeta en el empleo onomatopéyico, como en el siguiente, en que las seis *aes* deben tomarse como seis sílabas del verso:

*Un miserere de senil respeto,
En su eterna vocal ronca de frío,
Cantó a la luna el mar analfabeto:*

«A a a a a a...» (CLEPS. II, 102).

La mayor parte de los ejemplos de onomatopeyas citados pertenecen a la obra más importante de nuestro poeta, a *La Torre de las Esfinges, Los Parques abandonados* y especialmente a *Los Extasis de la Montaña*. A medida que su arte se hace más seguro la onomatopeya va adquiriendo nuevos matices que le prestan mayor sugerencia, como se ha visto en el ejemplo penúltimo.

2) *El simbolismo de los sonidos*

El simbolismo de los sonidos es un elemento de decisiva importancia en la forma de la poesía, apareciendo en pleno desarrollo en la «poesía simbólica» y en general en la época de madurez lírica del poeta que entra en cuestión (2).

(1) Toro y Gisbert, *Obra cit.*, pág. 85, encontró el adjetivo *tintinabulantes* en el poeta uruguayo Armando Alvaro Vasseur; se deriva probablemente del francés, idioma en que existe el verbo *tintinabuler* relacionado con el latín *tintinabulum* (=campanilla). Claro es que tintinambulantes no puede considerarse exactamente con el mismo sentido que tiene tintinabulantes. Se tiene, entonces, una forma personal de Herrera y Reissig.

(2) Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, pág. 139.

De las vocales

Entre las vocales que adquieren valor simbólico sobresale la *i*. La *i* aguda puede simbolizar la alegría (1), en el ejemplo siguiente una alegría enfermiza, desordenada:

*El cielo abre un gesto verde,
Y ríe el desequilibrio
De un satiro de ludibrio
Enfermo de absintio verde.* (TORRE I, 108).

En un cuadro idílico puede simbolizar una alegría dulzona y tranquila:

*Trayendo sobre el hombro leña para la cena,
El pastor, cuya ausencia no dura más que un día,
Camina lentamente rumbo de la alquería.
Al verlo la familia le da la enhorabuena:
Mientras el perro, en ímpetus de lealtad amena,
Describe coleando círculos de alegría.* (EXT. I, 26).

Pero donde más intensa y continuada es la alegría que se quiere simbolizar se tiene en el siguiente soneto:

LA CASA DE LA MONTAÑA

*Ríe estridentes glaucos el valle; el cielo franca
Risa de azul; la aurora ríe su risa fresca;
Y en la era en que rien 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 obscura huesa;
En el hogar del pobre ríe la limpia mesa,
Y más allá de las cumbres la eterna risa blanca...*

*Más nada ríe tanto, con risas tan dichosas,
Como aquella casuca de corpiño de rosas
Y sombrero de teja, que ante el lago se alíña...*

(1) Grammont, Obra cit., pág. 238.

*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 niña. (EXT. II, 41-42).*

La vocal aguda domina, acentuada en su agudez en combinación con la *r*, a través de toda la poesía, particularmente en los cuartetos. Si bien decrece en los versos 10-11, vuelve a aparecer en el final, que es como una síntesis temática y estructural del soneto.

También aparece la *i* para expresar un sonido claro como de campanita:

*Inicia sus labores el ama reverente:
Para saber si anda de buenas San Vicente
Con tímidos arrobos repica la alcanía. . . (EXT. I, 42).*

La clara intensidad del clarinete se expresa rigurosamente por medio de la misma vocal:

*Su lento hablar, solemne, con bríos de falsete,
Prolonga y balancea «ies» de clarinete. . . (EXT. II, 68).*

Para la expresión de un sentimiento amoroso violento conviene citar el siguiente madrigal:

AMOR ÉPICO

*Amo un amor = diluvio, amor que viva
Entre los elementos infinitos:
Arca y ciclón, paloma azul y oliva,
Amor a truenos, lágrimas y gritos,
Noé que implore y Jehová que escriba,
Sobre la comba eternidad de arriba,
Un verso de colores inauditos! . . . (III, 40).*

La *i* ocupa la posición más acentuada y larga de cada verso, dando el tono a toda la poesía.

La *o* cerrada seguida de *e* relajada puede expresar un sentimiento de suave y silencioso amor:

*Ella calla y apenas él suspirala: ¡Oh Cloe!
 Más de pronto se abrazan al sentir que un oboe
 Interpreta fielmente sus silencios divinos. (EXT. I, 62).*

Aquí por lo demás hay asociación con el sonido del instrumento mencionado. Del mismo modo, para terminar el poema *Ciles alucinada* con un sentimiento de amor que reina en todo el cuadro:

*Y bajo el dulce hipnotismo, por entre un soto de aloes,
 Suspirando las solemnes y hurañas melancolías,
 Se duermen ebrias de llanto las gaitas y los oboes.
 (CILES, II, 17).*

En *Los Parques abandonados* se halla un característico ejemplo del empleo de las vocales, sea consciente o inconscientemente, como medio estilístico:

REPERCUSIÓN ACIAGA

*Monologando en íntimo desdoble,
 Desplomóse tu frente entre tu mano;
 La solariega ancianidad de un roble
 Era testigo de mi mal lejano...*

*Subía la montaña al son del doble,
 La mancha obscura de un cortejo aldeano;
 Y junto al ataúd, aullando el noble
 Perro gemía con un llanto humano.*

*Fraternizando con tan honda nota,
 Ligónos una horrenda simpatía...
 Por una breve inspiración remota,*

*El cisne del amor cantó aquel día,
 Y en el mismo pañuelo de agonía,
 Fundimos nuestras almas, gota a gota. (III, 117-118).*

La preponderancia de las vocales velares, a veces nasalizadas, contribuyen certeramente a la expresión de lobreguez en que se quiere envolver el motivo.

De las consonantes

Para la expresión de lentitud silenciosa se emplea una labial en aliteración:

*Y densos los ganados, con paso paulatino,
Acuden a la música sacerdotal del cuerno!* (EXT. I, 25).

Pero la consonante de que más hace uso el poeta es la *r* larga o simple en aliteración o en combinación con aliteración. La voz ronca y ruda se expresa así:

*Tumban las carrasqueñas voces de los arrieros
Que el eco multiplica por los riscos y oteros.* (EXT. I, 39).

En el soneto *La Iglesia de Los Extasis de la Montaña* se presenta un ejemplo que conviene para determinar los elementos estilísticos de Herrera y Reissig en comparación con el poeta argentino Leopoldo Lugones. Sin entrar en el problema de la influencia de uno sobre otro o mutuamente, se citará aquí uno de los pasajes comparados:

*Por la puerta
Asomaron racimos de glicinas
Y llegó de la huerta
Un maternal escándalo de gallinas...* (LUGONES, LOS
CREPÚSCULOS DEL JARDÍN, 196).

*Acá y allá maniobra después con un plumero,
Mientras, por una puerta que da a la sacristía,
Irrumpe la gloriosa turba del gallinero.* (EXT. I, 42).

Arturo Torres Ríoseco anota que «el mérito de la estrofa lugoniana estriba en lo plástico y lo atrevido de la imagen *un maternal escándalo de gallinas* y en su regocijado humorismo (1)», sin agregar nada acerca de la estrofa de Herrera y Reissig, la que se diferencia claramente de la primera por el marcado activismo de la imagen final que además de señalarse

(1) *Hispania*, vol. XII, pág. 360. Véase también R. Blanco-Fombona, *Obra cit.*, pág. 307.

por la impresión de movimiento que sugiere, aparece en el simbolismo de los sonidos, predominantemente de la consonante sibilante, que interpreta el ruido de las aves.

El ruido del agua se interpreta según su grado de intensidad:

*A ras del agua tersa, que riza con su aliento,
Albino, el pastor loco, quiere besar la luna.* (EXT. I, 50).

*A lo lejos
El estruendo del río emociona la tarde.* (EXT. I, 52).

*Y en brutos sobresaltos, como ante una imprevista
Emboscada, el torrente relinchando rueda.* (EXT. I, 55).

Para otras especies de ruidos:

*Y al ras de su cuchillo cirujano, platica
El barbero intrigante* (EXT. I, 62).

*La orquesta del casino, de un harpa y tres flautines,
Descerraja una polca contra el coro baturro.* (EXT. II, 35).

Las consonantes nasales pueden servir de medio para intensificar la *Stimmung* en que se envuelve la poesía. Así en la parte de *La Torre de las Esfinges* que lleva como epígrafe la frase latina «*Et noctem quietam concedet Dominus*»... comienza la primera décima

*Canta la noche salvaje
Sus ventriloquias de Congo,
En un gangoso díptongo
De guturación salvaje...* (I, 125).

en que está claro el propósito de interpretar un ruido oscuro por medio de la nasal, terminando en una décima en que predominan las nasales:

*Un leitmotiv de ultratumba
Desarticula el pantano,
Como un organillo insano
De un carrousel de ultratumba...*

*El infinito derrumba
Su interrogación huraña,
Y se suicida, en la extraña
Vía láctea, el meteoro,
Como un carbunco de oro
En una tela de araña.* (I, 127-128).

Expresión del ruido monótono y mecedor de los insectos:

*Del charco que se nimba
Estalla una gangosa balada de marimba.* (Ext. I, 36).

*En todo un ritornelo de columpio narcótico
Para oboes de ramas y marimbas de insectos.*
(BERC. II, 14).

Este arte que utiliza el sonido en la forma como ya se ha visto es un arte de impresionismo, pero no de un impresionismo pasivo en que importa la impresión puramente momentánea, sino de un impresionismo activo que penetra hasta el fondo de las cosas (1).

D) LAS IMÁGENES OLFATIVAS

El poeta impresionista encuentra la fuente de sus impresiones no sólo en los colores y en los sonidos, sino que también en los fenómenos relacionados con otros sentidos, especialmente el del olfato, de modo que colores, sonidos y olores aparecen paralelamente o entrecruzándose. Este tipo de imagen aparece, por lo tanto, también estructurando la poesía de Herrera y Reissig, especialmente en su obra bien lograda desde *Los Parques abandonados* hasta *Los Extasis de la Montaña* y las *Clepsidras*.

*En mi pálida vigilia
Tu recuerdo viene a mí,
Como un olor de benjuí
Nostálgico de familia.* (Div. III, 28).

(1) Pongs, Obra cit., pág. 141.

*Y la tarde en tu vestido
Se embriaga de resedá.* (DIV. III, 14).

*Y cuando Ciles suspira lleva el soplo de su boca,
Heliotropos insinuantes y ternuras de mandioca.* (CILES, II, 7).

Regálase la brisa de un sacro olor a hinojos. (EXT. I).
El bochorno
Sahuma con bucólicas fragancias el contorno. (EXT. I).

*El incienso sulfúrico que arde por los abonos
Se hermana a los salobres yodos de la caleta.* (EXT. II, 47).

*Insinúase un vaho de fresales maduros,
Con salobres resinas y violentos sulfuros...* (EXT. II, 38).

El rudo pan del cielo sabe a tomillo y rosas. (EXT. II, 23).

*Y entre pluviales gavillas,
Una fragancia salobre
Denuncia el baño de Venus
En el ámbar de su cobre...* (LAUREL, I).

*Mientras al son de guzlas y tímboles,
Ardieron aromáticas pastillas.* (CLEPS. II, 11).

E) LAS SINÉSTESIAS

Ya en capítulo anterior vimos que las sinestesias aparecen en la poesía de Herrera y Reissig como uno de sus medios estilísticos. La sinestesia se define en la psicología como el ayuntamiento de representaciones de diversos sentidos (1). El ensayo estético-psicológico que Erika von Siebold ha escrito acerca de las sinestesias en la poesía inglesa del siglo XIX, trae una detallada historia del fenómeno en cuestión, da pruebas no sólo de la literatura inglesa, sino también de la alemana y de la francesa (2). La expresión se encuentra

(1) Heinz Werner, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*.

(2) Erika von Siebold, *Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts*, pág. 39-40.

por primera vez en el trabajo del Dr. Millet sobre la *audition colorée* (Montpellier, 1892), siendo ahora término técnico de las diversas zonas de la ciencia. En la investigación de carácter estético-literario se encuentran ya antes los primeros estímulos en el ensayo *Tres capítulos del estilo romántico* de Hermann Petri (1). En todo caso se trata de investigaciones recientes que exploran la sinestesia en la literatura inglesa, francesa y alemana. Por tratarse de un fenómeno que ha aparecido con el romanticismo, fácilmente se comprende que aparezca por primera vez en Alemania. Erika von Siebold lo encuentra en el precursor del romanticismo alemán Heinse, luego en los románticos Tieck, Wackenroder, Jean Paul, Brentano, Armin Görres, Eichendorff, pero sobre todo en T. A. Hoffmann, como también en Heine y Stifter. En Inglaterra, descontando los casos aislados del siglo XVI y de Ossian, se puede establecer desde Wordsworth. En Francia se presenta más tardíamente, en forma consecuente en Víctor Hugo, adquiriendo considerable importancia desde el simbolismo.

En Herrera y Reissig debe considerarse la sinestesia producida por contacto directo con la poesía francesa y de Darío.

Ejemplos de Darío:

Aureos sonidos (CANTOS 62).
 fina voz de oro (CANTOS 104).
 Claras horas de la mañana
 En que mil clarines de oro
 Dicen la divina diana!
 Salve al celeste Sol sonoro! (CANTOS 169).
 Canto de oro (POEMA DEL OTOÑO 115).
 El sonoro
 Viento arrebatá la gran voz de oro. (CANTO A LA ARGENTINA, 7).

Llama la atención la sola repetición del color oro.

Los *Cuentos de Armonía* de las *Pascuas del tiempo* que ya hemos analizado en el capítulo segundo, tienen sin embargo, una clara relación con la poesía francesa más que con la de Darío.

(1) Hermann Petri, *Drei Kapitel vom romantischen Stil*, Leipzig, 1878.

*Cuernos y zampoñas, cobres y trompetas,
 (Que tienen el triunfo dorado del Sol),
 Aúllan y ladran y rugen y gritan,
 Los himnos más rojos en tono y bemol,
 Hablando de guerras, de sangre, de atletas,
 De incendios, de muertes y cosas que excitan!*
 (PASCUAS, IV, 25).

El colorido de los himnos asociado a una vocal, como aparece en el verso cuarto, descubre su procedencia en el soneto de Rimbaud, en el cual señala el poeta francés el colorido de las vocales: A=noir, E=blanco, I=rouge, U=vert, O=bleu. (1) Por otra parte el soneto de Herrera y Reissig «Sólo verde-amarillo para flauta. Llave de U», descubre por el mero título la intención de atribuir color a la vocal U. Todas las sílabas acentuadas del verso contienen la U según el tipo siguiente:

*Ursula punza la boyuna yunta;
 La lujuria perfuma con su fruta, etc.* (MAITINES, IV, 77).

asociándose al mismo tiempo ya el color verde, ya el amarillo. Si bien esta sinfonía de la vocal coloreada no pasa de ser más que un mero intento serio o no, es importante porque indica hasta qué punto interesaba a nuestro poeta este fenómeno de la literatura francesa. Su aplicación estilística aparece en Herrera y Reissig al mismo tiempo, y se dilatan a lo largo de toda su producción.

*Mil notas aurooran
 El aire de ruidos...* (PASC., IV, 23).

*Abril, el sagrado rey de los rituales,
 Entona maitines de notas opacas.* (PASC., IV, 52).

*Cantando la tartamuda
 Frase de oro de una flauta...* (MAIT., IV, 69).

Lloré el radiante aleluya (VIDA V, 15).

(1) Arthur Rimbaud, *Oeuvres*, pág. 93.

Y bruña el Apocalipsis
Sus músicas fulgurantes... (TORRE I, 137).

Truenan los ígneos tambores (LAUREL I, 16).

Ardió al epitalamio de tu paso
Un himno de trompetas fulgurantes (CLEPS. II, 118).

Aquí tenemos la sinestesia denominada fotismo, que consiste en la producción de imágenes ópticas procedentes de sonidos. Según los ejemplos dados el efecto estético del fotismo en Herrera y Reissig va aumentando a medida que se llega a las *Clepsidras*, en las cuales el epíteto fulgurantes sin expresar color determinado, constituye adherido al objeto una grandiosa imagen.

En seguida tenemos el fonismo, sinestesia que consiste, a la inversa del fotismo, en la producción de imágenes sonoras procedentes de colores. Este fenómeno aparece raras veces en la poesía. Fleischer da sólo tres ejemplos de Verlaine y otras que Ségalan cita en su estudio sobre las sinestesias de la escuela simbolista (1). En Herrera y Reissig se halla el ejemplo siguiente:

En la fuente decrepita iza un iris canoro
La escultura musgosa de los cuatro delfines. (EXT. I, 63).

La metáfora iris canora con el verbo izar duplica los elementos estéticos, asociando involuntariamente la representación de las velas, banderas, etc., que contiene el verbo. El fotismo dado más arriba se pasa a la imagen:

Bramaron fulgurantes apoteosis
Los clarines del sol... (CLEPS. II, 118).

en que la metáfora «clarines del sol» es un fonismo, que relacionado a su vez en la imagen total al epíteto fulgurantes se cruza con un fotismo; de cómo se consigue un efecto estético

(1) Victor Ségalan, *Les synesthesies de l'Ecole Symboliste*.

admirable con ambas especies de sinestésias se muestra en el ejemplo siguiente:

*Ríe estridentes glaucos el valle; el cielo franca
Risa de azul; la aurora ríe su risa fresa;
Y en la éra en que ríen granos de oro y turquesa,
Exulta con cromático relincho una potranca.* (EXT. II, 41).

La humanización de objetos inanimados produce en los tres primeros versos la posibilidad de interferencias sinestésicas. Al decir «el valle ríe estridentes glaucos», la humanización de valle hace pensar en un fotismo-fonismo, pero es sólo una transposición la que se ejecuta; en el fondo se trata aquí de un fonismo, porque al color glauco del valle se asocia una imagen acústica de estridencia. El principio de la correspondencia acepta en este ejemplo una sinestesia compleja, porque basta poner en relación el término risa con el color glauco para tener una sinestesia. Lo mismo pasa con los ejemplos siguientes: «risa de azul», «risa fresa», «ríen granos de oro y turquesa». La maestría artística se manifiesta en esa complejidad de las imágenes sinestésicas que terminan con el fotismo «cromático relincho» como una nota terminal culminante en todo el cuadro.

Otras especies de sinestésias que no he encontrado registradas en los estudios de Fleischer y de Mumm son las de los tipos siguientes:

Sinestesia gustativa acústica:

Al son de agrias tonadas (PARQ. I, 171).

Sinestesia gustativa óptica:

*Hasta que la incitante fruta de ajena cerca
Les brinda la luz verde dulce de su racimo.* (EXT. I, 83).

En este ejemplo la asociación con el objeto «fruta madura del racimo» es decisiva.

Sinestesia óptica gustativa acústica:

*Una música absurda y poseída,
Con cárdeno sabor de sepultura,
Dislocó de macabra y de otra vida
El daño de mi enferma conjetura...* (PARQ., III, 93).

Sinestesia gustativa olfativa:

*Madrugadora leña
Infunde una sabrosa fragancia lugareña.* (EXT. I, 33).

Fragancia salobre (LAUREL I, 14).

*Octubre, el Rey dandy canta de las blondas
Que en el aire dejan dulce de fragancia...* (PASC. IV, 55).

F).—IMÁGENES DE ESTADO DE ALMA

En el poeta simbolista juegan un papel importante las imágenes de estado de alma, es decir, aquellas que son condicionadas por el estado anímico que reina en el poeta en el momento de la concepción artística. Con ellas se consigue mayor sugereencia, por cuanto expresan por lo general situaciones vagas. En Herrera y Reissig es notable el uso repetido de expresiones como *todo callaba, todo es paz, todo es grave*, etc., las cuales actúan como un marco sentimental en que se envuelven situaciones, en que se encierran figuras y cosas.

*Es de noche. Su verde tocado de hiedra
Ostenta el castillo.* (HADA IV, 132).

*Es ya noche... De pronto
Arde en fuga una estrella...* (EXT. I).

*Es ya noche. Prismáticas transparencias de uvas
Rutilan en las fauces borrachas de las cubas...* (EXT. II, 32)

Es ya noche, de pronto,

La dulzaina solloza un adiós mortecino. (EXT. II, 52).



Todo callaba. *El cristalino arpegio*
Del campamento se apagó... (PARQ. III, 69).

Todo es paz. *Hablan de amor las abstractas lejanías...*
 (CILES II, 17).

Todo es paz en la casa. *Un cielo sin rigores,*
Bendice las faenas, reparte los sudores... (EXT. I).

Reina una paz infinita. *De todos lados se exhalan,*
Humanamente, rumores. (CILES II, 11).

Un suave recogimiento reina en todo. *Se diría*
Que Ciles es la sonrisa de aquella melancolía. (CILES II, 13).

Todo es grave... *En las cañas sopla el viento flautista...*
 (EXT. I).

Todo es grave. *El castillo encantado de luna,*
Llena de cuentos de hadas los campos y la noche. (EXT. II, 28)

Cae un silencio austero... *Del charco que se nimba*
Estalla una gangosa balada de marimba. (EXT. I).

Silencio. *Un gran silencio que anestesia y que embruja,*
Y una supersticiosa soledad de cartuja. (EXT. II, 48).

Todo duerme. *A intervalos lastiman en la noche,*
Los aullidos del perro que vela ante la tumba. (EXT. II, 54).

La hora es cordial. *Hasta el ancho azul del cielo*
Sube el grito del torrente. (CILES II, 11).

Todo suspira y ríe. *La placidez remota*
De la montaña sueña celestiales rutinas. (EXT. I).

El cuerno muge... Todo ríe de austera corte. (EXT. I).

Afuera el aire es plomo... *Casiopea y Melampo,*
Turban sólo el narcótico gran silencio del campo. (EXT. II, 56).

G)—EL EPITETO

Anotación preliminar

El epíteto es sin duda una de las formas estilísticas más importantes de la poesía, y su tratamiento es, sin embargo, el más descuidado. R. M. Meyer llega a decir, en cuanto a su importante papel, que un tratado de estilística práctica verdaderamente moderno debe presentar ante todo una técnica del epíteto. En los últimos años se nota en verdad un notable progreso en su estudio, no obstante, en manografías dedicadas especialmente a autores modernos. Prueba de cuán extensa puede ser la materia que envuelve este fenómeno estilístico lo demuestra la voluminosa tesis doctoral de Mysie E. I. Robertson acerca del epíteto en la obra lírica de Víctor Hugo (1).

En este capítulo no tomaremos el epíteto en todas sus formas (2), sino en algunos de sus tipos más generales. Partiremos de la definición que da Meyer: «El epíteto es el adjetivo que se une en fuerte relación a un ser u objeto determinado e individual» (3). La relación debe ser fuerte de modo que sea indisoluble con el concepto del ser u objeto en cuestión. Así en el ejemplo «un hombre insoportable» el sujeto está caracterizado permanentemente para la persona a que se atribuye la cualidad de insociabilidad. Por el contrario el adjetivo atributivo que no caracteriza al ser, sino un estado de él, no constituye un epíteto, como en el ejemplo «hoy estás insoportable» (4). Meyer da en seguida sumariamente la evolución del epíteto, desde el «epíteto ornans» de la antigüedad hasta el «epithète rare» de la poesía moderna. Primero se tiene el epíteto épico antiguo que por el carácter idealizador de la poesía en aquella época caracteriza mínimamente. Per-

(1) *L'Epithète dans les œuvres lyriques de Victor Hugo publiées avant l'exil.*

(2) Véase obra cit., págs. 16-24, en que pueden encontrarse las más variadas formas del epíteto.

(3) R. M. Meyer, *Deutsche Stilistik*, pág. 52.

(4) Obra cit. pág. 52. En español el primero que tiene una idea clara de lo que es el epíteto es Rufino José Cuervo; véase la nota N.º 9 a la *Gramática Castellana* por don Andrés Bello, pág. 29.

tenece a la Pléyade francesa el primer esfuerzo por emplear el epíteto caracterizante (1). Ronsard se expresa claramente en dos versos de la *Franciada*:

*Tu vois davantage, Lecteur, illustrer ton oeuvre...
L'enrichissant d'épithètes significatifs et non oisifs* (2).

Pero en la práctica sólo se tradujeron los «epitheta ornantia» de los antiguos, no apartándose de la generalidad e indicando sólo lo típico (3) y no los rasgos individuales del ser de un objeto caracterizado. En el siglo XVIII el epíteto alcanza entre los alemanes una exigencia estética. Goethe forma epítetos característicos de rara belleza. Es a comienzos del siglo XIX cuando aparece nuevamente el culto del epíteto. Heinrich Heine hace verdadera escuela del «epíteto sorpresivo», tal vez influido por Byron y condicionado por Jean Paul (4). En Francia es Hugo a partir de las Orientales (5). Robertson ha demostrado que los epítetos de este último poeta desde las Orientales hasta *Rayons* et les Ombres difieren de los de sus predecesores, siendo plásticos, coloridos, precisos y por tal evocadores (6), sin que ningún contemporáneo suyo haya alcanzado la misma maestría en su empleo (7). Los parnasianos sufren la influencia de Hugo en el culto de la forma, y es el epíteto expresivo más bien que el epíteto evocador el que se busca. Así el epíteto plástico y colorido, pasando por Gautier y Leconte de Lisle, se encuentra plenamente desarrollado en Sully Prudhomme y Heredia. Baudelaire desarrolla más el epíteto que le es característico, el que vale por todo lo que hace adivinar, por la atmósfera que crea, por las correspondencias misteriosas que establece entre sensación y sensación, o entre sensación y emoción (8). En esta búsqueda de las correspon-

(1) Meyer, *Obra cit.* pág. 53.

(2) Robertson, *Obra cit.* pág. 58.

(3) Para la epítesis en Cervantes, especialmente por influencia de Boccaccio, véase H. Hatzfeld, *Don Quijote als Wortkunstwerk*, págs. 245-251; sobre el «epíteto ornans» de Cervantes, pág. 236 de la misma obra.

(4) Meyer, pág. 54.

(5) Robertson, *Obra cit.*, pág. 520 y sigs.

(6) Robertson, *Obra cit.*, pág. 524.

(7) Robertson, *Obra cit.*, pág. 529.

(8) Robertson, *Obra cit.*, pág. 540.

dencias es sobre todo Baudelaire un precursor de los simbolistas. Ya no es el epíteto colorista y plástico de los parnasianos sino el epíteto evocador el que es objeto de culto; su valor expresivo es secundario, el matiz reemplaza al color, el elemento espiritual prima sobre el pintoresco, intentando dar expresión a la sensación fugitiva y rara. Hé aquí entonces el epíteto raro (1).

Aun una palabra con respecto a la clasificación de los epítetos. Robertson los agrupa en epítetos naturales (*épithète de nature*) y epítetos circunstanciales (*épithète de circonstance*) (2). Mientras el epíteto natural indica un carácter permanente del ser u objeto calificado, el epíteto circunstancial expresa las modificaciones pasajeras sufridas por el ser u objeto en tal circunstancia. Una total coincidencia con los términos «epíteto ornans» y «*épithète rare*» no es convincente. Cierto es que el epíteto raro es generalmente circunstancial, particularizador y no típico, generalizador, como el «epíteto ornans». En cuanto a la apreciación diferencial del epíteto natural y del circunstancial que hace el citado autor no me parece del todo exacta. Supone que la primera especie sirve para indicar los dones de observación y expresión del poeta—se realiza un proceso objetivo,—la segunda señala su manera personal de ver las cosas—habría, pues, mayor actitud subjetiva (3). El peligro de tal generalización es claro. La apreciación del epíteto circunstancial está sometida a diferentes condiciones artísticas. En su evolución termina siendo epíteto raro, y su grado de valor estético depende de la suma de novedad que contenga de la profundidad psicológica en que se funde.

El epíteto en Herrera y Reissig

a) *Epítetos naturales caracterizantes*

Comprendemos por epíteto natural caracterizante aquel que se refiere a un carácter permanente del ser u objeto con el propósito de ponerlo más de relieve. Ejemplos:

(1) Obra cit., pág. 543.

(2) Obra cit., pág. 30.

(3) Obra cit., pág. 30.

<i>sendas bruñidas</i>	(PLEN. V, 80).
<i>fúlgido faro</i>	(ID. 80).
<i>blanca azucena</i>	(ID. 80).
<i>sucio arambel</i>	(MAIT. IV, 81).
<i>lucio fulard</i>	(ID. 81).
<i>franca luz</i>	(VIDA V, 8).
<i>refinada histrionisa</i>	(ID. 13).
<i>estepa ineficaz</i>	(ID. 36).
<i>agorero Saturno</i>	(ID. 39).
<i>insomnes lampadarios</i>	(ID. 55).
<i>lobo montaraz</i>	(TORRE I, 112).
<i>epilepsias abstrusas</i>	(ID. 116).
<i>cauterio voraz</i>	(ID. 121).
<i>abstrusa niebla</i>	(PARQ. III, 85).
<i>ambigua pesadilla</i>	(PARQ. III, 126).
<i>inquietud esquiva</i>	(ID. 135).
<i>especioso simulacro</i>	(ID. I, 164).
<i>sedas cautelosas</i>	(ID. 173).
<i>abstractas lejanías</i>	(CILES II, 17).
<i>dulce pereza</i>	(EXT. I, 34).
<i>piedad humilde</i>	(ID. 44).
<i>lúbricos espasmos</i>	(ID. 88).
<i>confidencial susurro</i>	(EXT. II, 35).
<i>rastrojos mustios</i>	(ID. 57).
<i>medusas poliformes</i>	(LAUREL I, 12).
<i>soledad esquiva</i>	(CLEPS. II, 87).

Con claridad se puede ver el paso de los ejemplos como «fúlgido faro», «blanca azucena», en que los epítetos son genuinamente naturales por cuanto indican un carácter típico del faro y de la azucena. Lo interesante es que aquí no se trate de un mero epíteto de adorno sino que su aparición tiene un valor de contraste en la imagen total:

*Semejando la Venus de fuego,
Esa reina de crencha encendida,
Que es fúlgido faro en el mar de las ondas,
Y blanca azucena en la frente del día!* (PLEN. V, 80).

El resto de los epítetos indica una cualidad típica, pero, por decirlo así, rebuscada, como por ejemplo «abstrusa niebla»,

«abstractas lejanías», «rastros mustios», «soledad esquiva», etc., o se evita el epíteto común, produciendo de este modo mayor efecto estético, así ineficaz en «estepa ineficaz» señala una novedad en la epítetis.

2) *Epítetos raros*

El epíteto raro es un fenómeno general en la poesía moderna. La diferenciación estilística en los poetas puede estar más bien en la función que el epíteto raro pueda alcanzar. Antes que en Herrera y Reissig se halla el epíteto raro en *Azul* de Rubén Darío:

*En el ánfora está Diana
Real, orgullosa y esbelta,
Con su desnudez divina
Y en su actitud cinegética.* (AZUL, 114).

*O a Diana, diosa virgen de desceñida ropa,
Con aire cinegético, o en grupo pastoril.* (ID. 114).

Boca cleopatrina (ID. 80).

En Leopoldo Lugones se hallan también en obra anterior a la de nuestro poeta ejemplos como éstos:

*Tomaré de tí ejemplo en firmeza y constancia
De corazón, mis manos lavaré en tu fragancia,
Para oficiar el rito que alumbra la amatista
Con su ojo minervino, sobre un altar ipsuista.
Diré como moriste de amarte, en el completo
Deleite de la consunción, y diré el secreto
Que tus muslos ocultan al placer fornicario.*
(MONTAÑAS DEL ORO, 83).

La primera escala consiste en la tendencia a emplear epítetos de adjetivación cultista como cinegético, o libre formación del adjetivo como cleopatrina y minervino, y fornicario, y finalmente el latinismo total como ipsuista. Este cultismo del epíteto, especialmente en Lugones, con objeto de producir rareza y sin otro contenido, no se halla muy desarrollado en

Herrera y Reissig. Los ejemplos que van a continuación son escasos y en realidad no presentan gran novedad:

<i>exabrupto lomo</i>	(MAIT. IV, 88).
<i>rincón exiguo</i>	(PARQ. I, 157).
<i>plinto egregio</i>	(PARQ. III, 69).
<i>egregios Zoroastros</i>	(CLEPS. II, 106).
<i>zócalos egregios</i>	(CLEPS. II, 107).
<i>inexhaustos e infaustos</i>	(EXT. II, 33).

Los epítetos en rima «faustos», denotan colaboración de la rima por tratarse de terminación rarísima.

La epítesis rara se produce en Herrera y Reissig más bien aplicando a un término cualidades de otro o substituyendo un adjetivo corrientemente aplicado por otro mucho menos o desconocido. Ejemplos:

<i>náufraga impericia</i>	(MAIT. IV, 81).
<i>vaiwén hirsuto</i>	(VIDA V, 33).
<i>enferma conjetura</i>	(PARQ. III, 93).
<i>iluso terror</i>	(ID. I, 141).
<i>áspera sonrisa</i>	(EXT. I, 27).
<i>nostalgias sordas</i>	(ID. 46).
<i>fuelle decaída</i>	(ID. 63).
<i>adustos hasillos</i>	(ID. 79).
<i>ecuménico amasijo de hogaza</i>	(ID. 73).
<i>sabroso arrimo</i>	(ID. 83).
<i>tarde caduca</i>	(ID. 87).
<i>sabroso fuego</i>	(ID. 100).
<i>eucarísticos miedos</i>	(EXT. I, 102).
<i>abstrusa disonancia</i>	(EXT. II, 21).
<i>luna joven</i>	(ID. 32).
<i>agrias conjeturas</i>	(ID. 37).
<i>narcótico gran silencio del campo</i>	(EXT. II, 56).
<i>éxtasis bobo</i>	(ID. 60).
<i>iracundos falsetes</i>	(ID. 69).
<i>alquimias locas</i>	(ID. 74).
<i>agrios positivismo</i>	(ID. 74).
<i>locas geometrías</i>	(LAUREL I, 10).
<i>difunias dichas</i>	(CLEPS. II, 88).

El epíteto raro tiene predominantemente en nuestro autor una función particular, y es la de infundir al ser u objeto un sentimiento o carácter que fluye de una disposición de ánimo circunstancial. Este es el rasgo más característico del epíteto de Herrera y Reissig. Ejemplos:

<i>místico regreso</i>	(MAIT. IV, 89).
<i>neuróticos batracios</i>	(ID. 107).
<i>torva cerviz</i>	(ID. 121).
<i>Esfinge aciaga</i>	(VIDA V, 9).
<i>inmensidad perpleja</i>	(ID. 35).
<i>tétricas adormideras</i>	(ID. 58).
<i>enebros macabros</i>	(TORRE I, III).
<i>silencio suspicaz</i>	(ID. 112).
<i>insana clavija</i>	(ID. 115).
<i>unciosa cúpula</i>	(ID. 117).
<i>perplejo rictus</i>	(ID. 126).
<i>solapados llaveros</i>	(ID. 132).
<i>responso insano</i>	(TORRE I, 133).
<i>herida sediciosa</i>	(ID. 136).
<i>noche grave</i>	(PARQ. III, 66).
<i>trágicas fruiciones</i>	(ID. 78).
<i>tiempo amargo</i>	(ID. 86).
<i>fúnebre corneta</i>	(ID. 94).
<i>silencios crueles</i>	(ID. 104).
<i>aurora beata</i>	(ID. 115).
<i>idílico secuestro</i>	(ID. 119).
<i>torvos carrizales</i>	(PARQ. I, 151).
<i>místico occidente</i>	(ID. 154).
<i>síncope furtivo</i>	(ID. 166).
<i>cabra enigmática</i>	(ID. 167).
<i>fúnebre asfodelo</i>	(ID. 183).
<i>místicos cencerros</i>	(CILES II, 8).
<i>solemnes y hurañas melancolías</i>	(ID. 17).
<i>celestiales rutinas</i>	(EXT. I, 24).
<i>dichosos hastíos</i>	(ID. 29).
<i>beatos nocturnos</i>	(ID. 34).
<i>beato silencio</i>	(ID. 41).
<i>vacunos solemnes</i>	(ID. 59).
<i>charcos pantetistas</i>	(ID. 63).
<i>agrio gallinero</i>	(ID. 65).

<i>sórdida nieve</i>	(ID. 65).
<i>beato rumiar</i>	(EXT. I, 74).
<i>apostólica dignidad de los bueyes</i>	(ID. 78).
<i>agrias posturas</i>	(ID. 88).
<i>buhos aciagos</i>	(ID. 93).
<i>presagio insalubre</i>	(ID. 93).
<i>torvas montañas</i>	(ID. 96).
<i>contrita insolencia</i>	(ID. 98).
<i>cocina grata</i>	(EXT. II, 55).
<i>pezuña galante</i>	(LAUREL I, 12).
<i>vaguedad perpleja</i>	(MUERTE I, 191).
<i>beato pescador</i>	(CLEPS. II, 93).
<i>lóbrega pestaña</i>	(ID. 113).
<i>lóbrega rosa</i>	(ID. 115).
<i>sombra beata</i>	(ID. 117).
<i>místicos sigilos</i>	(ID. 116).
<i>ídolos perplejos</i>	(ID. 116).
<i>mística mazurca</i>	(ID. 120).

Notable es la insistencia de la aparición de epítetos que expresan lo incierto y lo vago:

Era testigo de un mal lejano (PARQ. III, 117).

*Por una breve inspiración remota,
El cisne del amor cantó aquel día.* (ID. 118).

Viendo nacer una ilusión remota (PARQ. I, 148).

*Y érase en aquel rincón exiguo,
Un misterioso malestar ambiguo
De dichas y de ayes muy remotos.* (PARQ. I, 157).
La placidez remota
De la montaña sueña celestiales rutinas (EXT. I, 24).

*El cual (campanario), agriamente chispea,
Con aspecto remoto de viejo refractario.* (ID. 29).

Y le ofusca un invierno de lejanas leyendas (EXT. II, 65).

La expectativa de un terror lejano (CLEPS. II, 101).

3) *Epítetos paradójales*

Los epítetos paradójales se hallan más pronunciadamente en las obras primeras y desaparecen en los poemas eglógicos y en los sonetos de las *Clepsidras*:

<i>ebrios divinos</i>	(PASC. IV, 45).
<i>ilustre crápula</i>	(MAIT. IV, 121).
<i>infección luminosa</i>	(ID. 121).
<i>éxtasis delgado</i>	(VIDA V, 36).
<i>sublime charlatán</i>	(SORTIJA IV, 145).
<i>ángel negro</i>	(OJOS V, 56).
<i>impropia armonía</i>	(DIV. III, 12).
<i>lágrimas muy negras</i>	(PARQ. III, 59).
<i>fúnebre embeleso</i>	(ID. 74).
<i>sabia epilepsia</i>	(PARQ. I, 162).
<i>austero desorden</i>	(ID. 175).
<i>ariscos afectos</i>	(EXT. I, 79).

4) *Epítetos antitéticos*

Del mismo modo que los epítetos paradójales los antitéticos no tienen un papel importante en la poesía de Herrera y Reissig y aparecen también en las mismas obras predominantemente:

<i>dulces venenos</i>	(PASC. IV, 24).
<i>cruelos encantos</i>	(ID. 24).
<i>placer fúnebre</i>	(OJOS V, 39).
<i>mefistófela divina</i>	(TORRE I, 135).
<i>aromática infección</i>	(ID. 135).
<i>pesar feliz</i>	(DIV. III, 19).
<i>fatal delicia</i>	(ID. 78).
<i>agrio placer</i>	(PARQ. I, 181).
<i>primaveral Melpómene</i>	(LAUREL I, 11).

5) *Epítetos en rima*

A veces encuéntranse nuevas formaciones de adjetivos o también adjetivos rebuscados, en lo cual se nota una evidente

colaboración de la rima, por tratarse de palabras de terminación poco frecuente.

*Y con aire acrobatil
bajo la inquieta laguna,
Hace piruetas la luna
Sobre una red de marfil.* (MAIT. IV, 72).

*Esa noche, de un salto ponentisco,
Bajo el odio punzó del abrepuña,

Hizo el astro fugaz, en un rasguño,
Aquel pseudo paréntesis de cisco.* (ID. 79).

*De textura herculánea
Llovía un sudor fecundo
Que despertaba en el mundo
La floración espontánea!* (VIDA V, 31).

*Era un reloj poeniánico
Este reloj psicofísico
Que con latidos de pánico
Iba marcando mi mal.* (ID. 33).

*Y en la multitud sombría
De la gran tiniebla afónica
Fermenta una cosmogónica
Trompeta de profecía.* (TORRE I, 111).

*Y florece en mi saturna
Fiebre de virus madrastrós,
Como un cultivo de astros
En la gangrena nocturna.* (ID. 129).

*Y pitonisa de epilepsias libias,
Ofrendaste a Gonk-Gonk vísceras tibias...* (CLEPS. II, 115).

6) El participio adjetivo

Esta forma del epíteto suele aparecer con frecuencia, pero no siempre en la obra más importante. Al rededor de 1900,

en época de ensayo, se señala el carácter de inseguridad de la obra poética entre otros fenómenos por el uso predominante de este epíteto en rima, ya que la terminación de los participios es numerosa y fácil. A medida que el arte del poeta se perfecciona va desapareciendo esta forma del epíteto.

<i>fruncido</i> } <i>fingido</i> }	(PASC. IV, 61).	<i>flordelisado</i> } <i>dorados</i> }	(PASC. IV, 34).
<i>bordada</i> } <i>enflorada</i> }	(ID. 33).	<i>argentada</i> } <i>rosada</i> }	(ID. 55).
<i>primaverizada</i> } <i>tornasolada</i> }	(VIDA V, 12).	<i>desvanecido</i> } <i>florido</i> }	(PARQ. III, 115).
<i>turbado</i> } <i>inspirado</i> }	(ID. 14).	<i>florecidos</i> } <i>desvanecidos</i> } <i>fluídos</i> } <i>latidos (subst.)</i> }	(ID. 137).
<i>amado</i> } <i>inflamado</i> }	(ID. 15).	<i>helado</i> } <i>posado</i> }	(CILES II, 15).
<i>herido</i> } <i>complacido</i> } <i>fingido</i> }	(ID. 19).	<i>dormidos</i> } <i>floridos</i> }	(ID. 9).
<i>inspirado</i> } <i>estrellado</i> }	(OJOS V, 56).	<i>inspiradas</i> } <i>ensangrentadas</i> }	(PARQ. I, 171).
<i>fingida</i> } <i>escondida</i> }	(PARQ. III, 80).	<i>porfiados</i> } <i>rezagados</i> }	(EXT. I, 53).
<i>helada</i> } <i>embalsamada</i> }	(ID. 101).		

El participio adjetivo en rima con palabras de otra categoría gramatical suele aparecer a lo largo de toda la obra:

<i>inconocida</i> } <i>suicida</i> }	(VIDA V, 33).	<i>perfumado</i> } <i>tejado</i> }	(PARQ. I, 168).
---	---------------	---------------------------------------	-----------------

<i>morada</i> } <i>despiadada</i> }	(ID. 38).	<i>reunido</i> } <i>latido</i> } <i>escondido</i> } <i>llovido</i> }	(EXT. I, 47).
<i>perfumado</i> } <i>prado</i> }	(ID. 72).	<i>bandidos</i> } <i>chasquidos</i> }	(VASCOS II, 80).
<i>nada</i> } <i>desesperada</i> }	(ID. 73).	<i>inclinada</i> } <i>emboscada</i> }	(BERCEUSE I, 139, 144).
<i>cuidados</i> } <i>solapados</i> }	(TORRE I, 132).	<i>crystalizada</i> } <i>almohada</i> }	(ID. 142).
		<i>perfumado</i> } <i>lado</i> }	(ID. 144).

7) *El adjetivo verbal*

El adjetivo verbal terminado en ante, iente (ente), usando la denominación de Cuervo (1), comprende el adjetivo derivado de verbos en forma tradicional o culta que ya no tiene sentido de participio activo como aún se encuentra en el español antiguo. (2),

<i>panaux deslumbrantes</i>	(PASC. IV, 34).
<i>ardientes rubies</i>	(PLEN. V, 78).
<i>noche delincuente</i>	(MAIT. IV, 74).
<i>espías fulgurantes</i>	(ID. 115).
<i>sangre humeante</i>	(VIDA V, 10).
<i>radiante aleluya</i>	(ID. 15).
<i>ardiente tónica</i>	(ID. 18).
<i>fulgurantes profetas</i>	(ID. 56).
<i>faro vidente</i>	(TORRE I, 116).
<i>capilla ardiente</i>	(ID. 131).
<i>abstracción somnoliente</i>	(PARQ. III, 59).
<i>incitante vello</i>	(ID. 62).
<i>esfinge interrogante</i>	(ID. 103).

(1) Rufino José Cuervo, Nota N.º 135 a la *Gramática Castellana*.

(2) Caro, *Tratado del participio*, cap. VIII.

<i>murga errante</i>	(ID. 133).
<i>terrasse distante</i>	(ID. 133).
<i>vacilante paso</i>	(PR ^o C. I, 143).
<i>negrura inquietante</i>	(ID. 175).
<i>lectura sugerente</i>	(PARQ. I, 179).
<i>tálamo yacente</i>	(PARQ. III, 68).
<i>heliotropos insinuantes</i>	(CILES II, 7).
<i>ojo suplicante</i>	(ID. 17).
<i>sol convalesciente</i>	(EXT. I, 27).
<i>plaza yacente</i>	(ID. 29).
<i>palpitante gleba</i>	(ID. 51).
<i>dolientes rocíos</i>	(ID. 79).
<i>urgente azotaina</i>	(EXT. II, 69).
<i>melón insinuante</i>	(ID. 77).
<i>primicia insinuante</i>	(EXT. I, 84).
<i>claudicante berlina</i>	(S. V. II, 63).
<i>crugiente pingajo</i>	(ID. 65).
<i>maldiciente canalla</i>	(ID. 77).
<i>rojos insultantes</i>	(ID. 79).
<i>trompetas fulgurantes</i>	(CLEPS. II, 104).
<i>refulgentes armaduras</i>	(ID. 109).
<i>fulgurantes apoteosis</i>	(ID. 118).

Esta especie de epíteto (1) es muy importante para el desarrollo estilístico de Herrera y Reissig. Su inclinación por el empleo de tales adjetivos le conduce a la propia derivación y también a rehuir el sentido más frecuente del adjetivo, según el tipo siguiente:

<i>vigilia suicidante</i>	(MAIT. IV, 122).
<i>sitio verdequeante</i>	(PARQ. III, 33).
<i>cabra pendiente</i>	(EXT. I, 27).
<i>tintinante mula</i>	(ID. 59).
<i>tinambulantes carros</i>	(ID. 66).
<i>gluglutante rezongo</i>	(EXT. II, 55).
<i>silueta amaneciente</i>	(LAUREL I, 16).

(1) Toro y Gisbert, *Obra cit.*, pág. 85, anota análogos adjetivos terminados en ante y ente del uruguayo Armando Alvaro Vasseur.

8) *Locuciones adjetivas*

Comprendo por locuciones adjetivas las que tienen la misma función de un adjetivo. En Herrera y Reissig son características las locuciones adjetivas con la preposición *de*, según el siguiente tipo:

<i>adioses de terciopelo</i>	(MAIT. IV, 68).
<i>alas de narcótico</i>	(SORT. IV, 146).
<i>ojos de espán</i>	(VIDA V, 10).
<i>agua de olvido y perdón</i>	(ID. 18).
<i>ciprés de terciopelo</i>	(TORRE I, 108).
<i>besos de cauchú</i>	(ID. 122).
<i>grillos de anestesia</i>	(ID. 131).
<i>tarde de seda</i>	(DIV. III, 15).
<i>sigilo de felpa</i>	(PARQ. III, 95).
<i>ternuras de mandioca</i>	(CILES II, 7).
<i>mejillas de fruta</i>	(EXT. II, 34).
<i>círculos de alegría</i>	(EXT. I, 26).

Por lo general el complemento con la preposición «*de*» tomado en sentido de adjetivo aparece por carencia del adjetivo que pueda expresar con exactitud el matiz cualitativo dado. El ejemplo último bien pudiese tomarse como excepción, porque es fácil pensar en el adjetivo alegre. Pero el contenido de la locución adjetiva es otro. Mientras el adjetivo expresa la mera atribución de un estado del objeto en cuestión, que por lo demás poco o nada dice, en cambio la locución adjetiva quiere significar más de eso el que los círculos están motivados por la alegría. El efecto estético que se produce por medio de la matización de cualidades o estados se consigue atribuyendo lo concreto a lo abstracto o lo abstracto a lo concreto. El subjetivismo del epíteto de este tipo es notabilísimo en Herrera y Reissig, diferenciándose esencialmente de Darío por ser éste de inclinación sensualista (1).

Del tipo «*tarde de seda*» se pasa al tipo «*noche de sedas bruñidas*», en que el adjetivo «*bruñidas*» hace resaltar un

(1) Véase Zum Felde, *Proceso Intelectual del Uruguay*, pág. 118.

aspecto determinado de las cualidades que se atribuyen al sustantivo «sedas», pasando a constituir con éste un todo esencial, epíteto del término primero «noche», de modo que no es posible su separación sin dejar de expresar otra cualidad. Con ello se consigue, por lo tanto, hacer más aguda y eficaz la cualidad en cuestión. Ejemplos de este tipo:

<i>noche de sedas bruñidas</i>	(PLEN. V, 80).
<i>silencio de rosas dormidas</i>	(ID. 77).
<i>versos de casto arrebol</i>	(HADA IV 7).
<i>obsesión de voluble murciélago secular</i>	(VIDA V, 31).
<i>arrobo de trágicos juguetes</i>	(PARQ. III, 62).
<i>deleite de alevoso alarde</i>	(ID. 72).
<i>tilo de exánime apatía</i>	(PARQ. I, 141).
<i>ímpetus de lealtad amena</i>	(EXT. I, 26).
<i>éxtasis de nerviosa aristocracia</i>	(CLEPS. II, 83).
<i>bramas de pavor estigio</i>	(ID. 90).
<i>labios de erudita gracia</i>	(ID. 83).
<i>manos de prerrafaelísticas insinuaciones</i>	(ID. 85).
<i>misereres de senil respeto</i>	(ID. 102).
<i>hecatombes de olímpicas bravuras</i>	(ID. 109).
<i>ritornelo de columpio narcótico</i>	(BERC. II, 143).
<i>interjección de un sabio vértigo sibilino</i>	(ID. 146).

Otras veces tenemos el caso de que el sustantivo va acompañado de dos epítetos, un adjetivo y una locución adjetiva con la preposición «de», que tienden a converger sin unirse para reforzarse o determinarse mutuamente. Para la primera situación tenemos el tipo «rígida mueca de piedra» y para la segunda el tipo «supersticiosa soledad de Cartuja». Ejemplos de estos dos tipos que comprendemos en un solo grupo:

<i>rígida mueca de piedra</i>	(HADA IV, 125).
<i>sabroso misterio de arcilla</i>	(ID. 125).
<i>tren tempestuoso de albatrós</i>	(VIDA V, 24).
<i>artesa risa de clínica</i>	(TORRE I, 124).
<i>capilla ardiente de hiperestesia,</i>	(ID. 131).
<i>uremia felina de blanco arrimo</i>	(ID. 136).
<i>aire fugaz de muselina</i>	(PARQ. III, 61).
<i>discreta brumazón de duelo</i>	(ID. 103).
<i>mística quietud de ave marina</i>	(PARQ. I, 161).

<i>vuelo espectral de alas hurañas</i>	(ID. 168).
<i>aspecto remoto de viejo refractario</i>	(EXT. I, 29).
<i>módico pavo real de zaraza</i>	(ID. 73).
<i>rostros vírgenes de manzana</i>	(ID. 77).
<i>gótica herrumbre de silencio y estragos</i>	(ID. 93).
<i>prismáticas transparencias de uvas</i>	(EXT. II, 32).
<i>supersticiosa soledad de Cartuja</i>	(ID. 48).
<i>ágiles balances de pelota</i>	(ID. 66).
<i>rostro agri-dulce de bandido y de niña</i>	(ID. 67).
<i>gesto gótico de cansancio</i>	(BERC. II, 138).
<i>tenue mano de agua sedante</i>	(ID. 141).
<i>dedos frágiles de marfil y de rosa</i>	(ID. 141).
<i>ojos sonámbulos de muerte</i>	(ID. 141).
<i>clementes ojerás otoñales de luna</i>	(ID. 142).

Otro aspecto de esta clase de epítetos es la locución adjetiva que consiste en un adjetivo determinado por un complemento. De este tipo encontramos los siguientes ejemplos en Darío:

<i>curvas navajas ebrias de sangre y de licor malagueño</i>	(PROSAS, 115).
<i>ebria de azul deslíe Filomela</i>	(CANTOS 21).
<i>Y las tristes nostalgias de mi alma,</i> <i>ebria de flores,</i>	
<i>Y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.</i>	(CANTOS 166).

Si bien este último fenómeno no es exclusivo de Herrera y Reissig, denota en cambio una predilección por él que no se halla tan desarrollada en poetas de la misma época. El insistente aparecer del epíteto «ebrio» se hace característico, cabiendo justamente dentro del marco de los fenómenos estilísticos de Herrera y Reissig, por ese afán de tender al dominio de visiones ya vagas, ya extrañas, etc. Ejemplos de este tipo:

<i>Ebria de Revelación</i>	(VIDA V, 17).
<i>Ebrio de incógnito luto</i>	(ID. 26).
<i>nostálgico de familia</i>	(DIV. III, 28).
<i>ebrias de visiones</i>	(PARQ. III, 129).
<i>viuda de su infantil regocijo</i>	(ID. 142).
<i>pálida de inquietud y casto asombro</i>	(PARQ. I, 164).

<i>ufana de tu moño</i>	(ID. 170).
<i>ebrios de duda</i>	(ID. 177).
<i>trémula de regocijo</i>	(CILES II, 8).
<i>ebrias de llanto</i>	(ID. 17).
<i>ebrios de la divina majestad del tramonto</i>	(EXT. I, 48).
<i>fieles a su pastora</i>	(ID. 67).
<i>solemne en su aspaviento suntuoso</i>	(ID. 91).
<i>ebria de lacrimosos frutos</i>	(EXT. II, 32).
<i>taciturna de idilio</i>	(ID. 51).
<i>ebrios de joven Mayo</i>	(ID. 75).
<i>arrogante de carlismo de sus prendas</i>	(S. V. II, 65).
<i>ufanos de oros y de claveles</i>	(ID. 71).
<i>ronca de frío</i>	(CLEPS. II, 102).
<i>negra de cautivos</i>	(ID. 108).
<i>ebrios de Incognoscible</i>	(BERC. II, 147).

9) Epítetos sustantivos

El epíteto sustantivo es el sustantivo que hace el papel de adjetivo determinativo y ocupa por lo general el segundo lugar. En la estilística francesa se conoce esta forma del epíteto con el nombre de «*metaphore maxime*», definiéndosela como la forma en que dos nombres se juntan para formar un compuesto en que el segundo término sirve de epíteto al primero (1).

Este fenómeno ya lo hallamos en la literatura española clásica especialmente en los poetas «contaminados de culturanismo», según anota J. F. Montesinos (2). En Lope de Vega se presenta con poca frecuencia según los ejemplos siguientes: desprecio señor (3), labrador desdén (4), labrador vestido (5); Américo Castro apunta para Tirso de Molina los ejemplos: amor áspid, antojos mujeres, curiosidades doncellas, partos

(1) Ernest Dupuy, *Victor Hugo, son œuvre poétique*, cit. por Robertson Obra cit. pág. 195. Véase desde el punto de vista gramatical Andrés Bello cap. 58, y Rodolfo Lenz, *La oración y sus partes*, pág. 307.

(2) Reseña a *El castigo sin venganza*, Ed. de C. F. A. van Danm. RFE, XVI, pág. 181.

(3) Reseña cit.

(4) Nota de Montesinos, *Teatro antiguo español*, III, pág. 140.

(5) Nota de Montesinos, *Teatro español antiguo*, V., pág. 189.

abortos, atambores truenos (1). Claro es que en Góngora los ejemplos tienen que multiplicarse. Al azar he anotado algunos ejemplos de las Soledades: músicas hojas (pág 66), galán, novio (71,85), ninfa labradora (73), Arabia madre de aromas (85), música barquilla (88), forma tortuga (93), flechas remos (106), músicos delfines (106) y trompa Tritón (109). En la literatura francesa moderna se halla en Víctor Hugo, Mallarmé y Laforgue (2). En la poesía contemporánea de Herrera y Reissig que tiene con él relación hay que citar algunos escasos ejemplos de Darío: padres-ríos (*Prosas*, 90), rey mago (*Prosas*, 130), rey sol (*Azul*, 46), dios-sátiro (*Azul*, 58), hombre-montaña (*Azul*, 212), alma-Quijote, cuerpo-Sancho Panza (*Cantos*, 57).

Como se ve, Herrera y Reissig no necesitó encontrar la metáfora máxima en la literatura francesa. En las *Pascuas del Tiempo* se encuentra el tipo *rey mago* señalado en Darío: mago verano (Pasc. IV, 43), rey otoño (Pasc. IV, 51), rey dandy (IV, 55), rey fauno (IV, 56). Pero el trato con la obra de Góngora pudo haberle estimulado en el desarrollo de esta forma del epíteto, que como se verá en los ejemplos siguientes, antes que seguir una línea paralela a Darío, parece prolongar en el presente la línea gongorina, la que se caracteriza por una compleja composición:

<i>incendio cadáver</i>	(AG. PROSAS, 72).
<i>ojos troneras del Tártaro</i>	(OJOS, V, 55).
<i>clavileño murciélago</i>	(ID. 60).
<i>reinas durezas</i>	(HADA IV, 130).
<i>doma fantasma</i>	(VIDA V, 10).
<i>lámpara suicida</i>	(MAIT. IV, 71).
<i>brujo espanto</i>	(TORRE I, 116).
<i>escamoteo brujo</i>	(ID. 119).
<i>pesadilla fantasma</i>	(ID. 119).
<i>cantera fantasma</i>	(ID. 119).
<i>astrólogo girasol</i>	(ID. 125).
<i>tarántula abracadabra</i>	(ID. 130).

(1) Nota de Castro, de Tirso de Molina, Clásicos de La Lectura, II, segunda edición, pág. 218.

(2) Robertson, Obra cit., pág. 541.

<i>buque fantasma</i> (1)	(DIV. III, 19).
<i>amor-diluvio</i>	(ECOS V, 40).
<i>lámpara bruja</i>	(ID. 53).
<i>falda ilusión</i>	(PARQ. I, 146).
<i>asno taumaturgo</i>	(EXT. I, 43).
<i>viento flautista</i>	(ID. 55).
<i>bosques ancestros</i>	(EXT. II, 71).
<i>gesto ermitaño</i>	(S. V. II, 78).
<i>hembra Arquitectura</i>	(LAUREL I, 9).
<i>océano Aristóteles</i>	(ID. 10).

F) LA COMPARACIÓN

«Es una capacidad propia del pensamiento el descubrir semejanzas comparando diferencialmente como establecer igualdades en diferencias y proporciones simultáneas, con el objeto de poner de relieve las relaciones. Esta facultad de encontrar semejanzas emplea el hombre de dotes poéticas en el mundo de sentimientos e ideas que él vive: interior y exterior, físico y metafísico», dice Pongs, y continúa: «Así va él, comparando, más allá de los límites de la esfera objetiva presente a él a otra esfera no presente sólo representada, a una «esfera de imágenes»; ambas coloca él una junto a la otra, en virtud de la libertad espiritual de la lengua, como una propia unidad formal de dos miembros, una «comparación», que por medio de la proporción, del «como», realiza el ordenamiento de dos esferas vivientes que se reflejan una en otra con todo su ser; obrando de conjunto constituyen ambas la «figura», la forma primaria del sentimiento» (2).

Partiendo de estas consideraciones filosóficas, podemos con ventaja dedicarnos a examinar la comparación que tan abundantemente aparece estructurando la poesía de Herrera y Reissig. En ésta se pueden distinguir tres situaciones esenciales: 1.º una esfera constituida de objetos concretos frente a otra del mismo carácter; 2.º una esfera constituida de objetos abstractos frente a otra de objetos concretos; 3.º una

(1) Mi estimado amigo y colega J. F. Montesinos me ha advertido que el uso del sustantivo fantasma como adjetivo se ha divulgado por el título de la ópera de Wagner, *Buque fantasma*.

(2) Obra cit. pág. 150.

esfera constituida de objetos concretos frente a otra de objetos abstractos.

1.º En el primer grupo la comparación se caracteriza por los elementos objetivos que entran en relación momentánea, los miembros puestos en comparación son cosas. Su numeroso empleo en la poesía impresionista es importantísimo, pero no la sola forma dominante en ella (1). En esta especie de comparación puede el segundo miembro contener:

a) Objetos concretos cuya procedencia viene de la realidad inmediata, según el siguiente tipo:

*En su lecho de escarchas de seda,
Cual cisne entre espumas, la virgen dormía:* (PLEN. V, 78).

*El fino promontorio tiende el cuello,
Cual echado y exánime camello* (MAIT. IV, 88).

*Cual murciélagos inmensos los nubarrones
se acercan* (MAIT. IV, 115).

*Y al son de mis suspiros, tu cabeza
Durmióse como un pájaro en mi cuellol* (PARQ. III, 62).

*Y como un huevo, entre el plumón de armiño
Que un cisne fecundara, tu desnudo
Seno brotó del virginal corpiño...* (PARQ. III, 106).

*Pues ella piensa en sus tiernos hermanitos
que abrazados,
Sobre un vellón cuya albura le da eficacias
de nuevo,
Duermen, hace rato, juntos, calientes,
casi pegados,
Tal como dos pajaritos que están en el
mismo huevo...* (CILES II, 11).

*Ostentando el pletórico seno de donde penden
Sonrosados infantes, como frutos maduros.* (EXT. I, 64).

(1) Luise Thon, Obra cit., pág. 34.

b) Objetos concretos cuya procedencia viene de una realidad en que la fantasía del poeta crea y modela. Esta especie de comparación es la dominante a lo largo de toda la producción de nuestro poeta:

*Sus labios, cual puertas del rojo país del Rubí,
Sabían a jugos de rosa, besándome a mí.* (HADA IV, 127).

*El piano sublimábase. Funámbulos
Tus dedos de blancuras irreales,
Saltaban como pájaros sonámbulos
En un jardín de lirios musicales.* (MAIT. IV, 101).

*En la inmensidad remota
Huye la tarde, y naufraga,
Como una galera vaga,
Bajo el incendio en derrota.* (PARQ. III, 21).

*Y hacia la aurora sesgan agudas golondrinas,
Como flechas perdidas de la noche
en derrota.* (EXT. I, 24).

*El tren se hunde en el túnel, como un ciclón
de fierros* (EXT. II, 26).

*Surgiste sobre el sol, roja y solemne
Como un arcángel incendiando
un mundo.* (CLEPS. II, 91).

*En su seno hay rielares de luz blanca y de seda
Y palpita dormido sobre olímpica cuna,
En un ritmo celeste, como el huevo de Leda
Fecundado por una apoteosis de luna.* (BERC. II, 140).

2.º En el segundo grupo la comparación persigue de poner de relieve lo abstracto, de representárselo plásticamente, podríase decir. Este fenómeno aparece sólo esporádicamente en la obra madura del poeta, alcanzando un empleo más detenido en las composiciones de carácter sentimental, según los ejemplos siguientes:

Allá van todas mis dichas como mariposas muertas
(MAIT. IV, 11).

*En mi pálida vigilia
Tu recuerdo viene a mí,
Como un olor de benjuí
Nostálgico de familia.*
(DIV. III, 28).

*Creció lúgubrememente el amor nuestro,
Entre las ruinas como los hisopos...* (PARQ. III, 11).

Mi pensamiento vela como un dragón asirio
(BERC. II, 136).

3.º El tercer grupo, el más ilustre de todos, por ser el más escaso en la literatura, pues supone un proceso de gran finura espiritual, consiste en sutilizar lo concreto, en esclarecer el mundo aparental por medio de hechos psicológicos, como ha observado certeramente Jorge Luis Borges (1), el primero en señalar este noble aspecto de la poesía de Herrera y Reissig. Por tal razón nos parece necesario citar con prodigalidad los ejemplos:

Volaron las aves cual almas de flores (HADA IV, 126).

*Es la divina hora azul
En que cruza el meteoro,
Como metáfora de oro
Por un gran cerebro azul.*
(MAIT. IV, 68).

*Por estribera que nunca
Rieló más trágica y roja,
Llevaba una luna trunca
A modo de paradoja.*
(VIDA V, 2).

*Y como un remordimiento
Pulula el sordo rumor
De algún pulverizador
De músicas de tormento.*
(TORRE I, 107).

(1) *Inquisiciones*, pág. 42, 144.

*Como una indulgencia clara,
Sobre mi pecho depón
Tu mano que se hizo para
La súplica y el perdón.* (Div. III, 20).

*Y palomas violetas salen como recuerdos
De las viejas paredes arrugadas y oscuras.* (Ext. I, 40).

*Se oye el balar arisco
Como una pesadilla de clamores infaustos* (Ext. II, 33).

Otras especies de comparaciones.—Una forma de la comparación es la comparación con «como si», cuyo miembro coordinador «expresa con claridad junto con el subjuntivo meramente representado de la esfera imaginaria, mientras el «como» expresa la sola relación pensante, la relación de proporción sin tocar el grado de posibilidad de la esfera objetiva o imaginaria» (1). Si bien por una parte se encuentra una predominancia de la comparación con elementos objetivos, se ve por otra parte que la comparación con «como si» también está de acuerdo con la lírica de Herrera y Reissig en que las ficciones tienen tan importante papel. Por lo demás el desarrollo de esta forma presupone un proceso avanzado de la comparación, encontrándose comprobado aquí con el hecho de que se halle fijado sólo en la obra más madura, según el tipo siguiente:

*Bajo un aire fugaz de muselina,
Todo se idealizaba, cual si fuera
El vago panorama, la divina
Materialización de una quimera.* (PARQ. III, 61).

*Y un astro fugitivo, aquel momento,
Sesgó de plano a plano el infinito:
Como si el mismo Dios hubiera escrito
Su firma sobre nuestro juramentol...* (PARQ. III, 90).

(1) Pongs., Obra cit., pág. 165.

*Su marcha es ligera y fácil, y es tal su desenvoltura,
Por entre breñas y helechos tan dulcemente resbala,
Como si en el pie esa noche le hubiera nacido
un ala.* (CILES II, 13).

*Es tan vivo el contraste de ilusión, que
sorprende
Como si anoheciera en la mitad del día.* (BERC. II, 142).

Otra forma de la comparación un grado también avanzado como la con «como si», es la comparación con «como» que contiene la suposición de un indefinido, por ejemplo «algo», dándose a la comparación expresión de vaguedad, como a continuación:

*Y crémos sentir como una oscura
Voz sobrehumana de inefable encanto* (PARQ. III, 68).

*Ella siente como un viento
Apagar la viva hoguera en su sangra, y un unguento
De sobrehumanas dulzuras; siente una ociosa mañana
De paz en el corazón, y como una barba anciana
Que se desliza en su seno...* (CILES II, 14).

*El exulta y se asombra
Al sentir en la frente como el beso de un ave* (EXT. I, 75).

El decadentismo de *La Torre de las Esfinges*, de *Los Maitines de la Noche* y parte del poema *La Vida* contribuyen a que las imágenes de esta poesía se distingan del resto por una dilatada influencia de la fantasía, la que puede conducir a una esfera más de lo pensable que de lo representable, en una esfera en que dominan las visiones de carácter alucinatorio o cuasi-alucinatorio, como se ha visto mucho más atrás. Esta calidad de las imágenes suele preferir la comparación, y su importancia es tal que aún puede aparecer, aunque esporádicamente, en la obra más tardía, prestándole así un aire muy peculiar, como podrá verse al final de los ejemplos siguientes:

*Y una espectral Edad Media
Danza epilepsias abstrusas,
Como un horror de Medusas
De la Divina Comedia.* (TORRE I, 117).

*Y la supersustancial
Vía Láctea se me finge*

*La osamenta de una Esfinge
Dispersada en un erial. (Desolación absurda, MAIT. IV, 69).
Tal la exangüe cabeza, trunca y viva,
De un mandarín decapitado, en una
Macábrica ficción, rodó la luna
Sobre el absurdo de la perspectiva.* (CLEPS. II, 87).

G)—LA METÁFORA

La metáfora (latín *translatio*) se caracteriza por poner en lugar de la expresión común una figurada, es decir, denomina un objeto o acción de otra esfera objetiva como de la que se ha denominado con su expresión usual (1). Su fin es facilitar a la objetividad personal el pasar de una esfera menos objetiva y menos conocida a otra más conocida (2). Por medio de la metáfora se consigue, hablando con palabras de Ortega y Gasset, «aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo y lo mejor que denominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco» (3).

De acuerdo con lo dicho se encuentra en Herrera y Reissig un abundante número de metáforas en toda su obra, por medio de las cuales objetiviza lo abstracto:

*Tendida virtualmente sobre el lucio
Fulard de los deleites* (MAIT, IV, 81).

(1) R. M. Meyer, Obra cit. pág. 120.

(2) R. M. Meyer, Obra cit., pág. 121.

(3) *El Espectador* IV, pág. 163.

*Desde Platón a Pitágoras,
Y desde Cristo hasta Budha,
Transpuse todas las ágoras
Del pensamiento y la duda.* (VIDA V, 20).

La Medusa del problema (VIDA V, 30).

*Y en tus senos que son lagos
De ágata en cuyos sigilos
Vigilan los cocodrilos
Réprobos de tus halagos!* (TORRE I, 121).

*Ara el barco los cauces de mi sueño,
En una etíope religión boyuna...* (CLEPS. II 93).

En una escala menos compleja bien puede hablarse de mera transposición de términos con el propósito de despertar determinado sentimiento estético, como cuando se dice:

Y laten los pechos de los campanarios (PASC. IV, 42).

fenómeno muy general en la poesía. De aquí se pasa a los casos en que el proceso translativo no persigue el afán de colocar en una esfera más conocida, sino menos conocida. De este modo no se pretende mayor claridad, por el contrario un rehuir la esfera común. Este fenómeno debe señalarse como significante en Herrera y Reissig, según las muestras siguientes:

*Intriga, muerde, provoca
Y te da un beso en la nuca
El gnomo que se acurruca
En los hoyos de tu boca.* (DIV. III, 16).

*Y mientras que los bronces
Se alegraban, brotaron tus pupilas
Lágrimas que ignoraran hasta entonces
La senda en flor de tus ojeras lilas.* (PARQ. I, 160).

*Y así la sabia
Noche, que quintaesenciara mis antojos,
Cristalice desvelos en la Arabia
Lánguida y taciturna de tus ojos. (CLEPS. II, 92).*

*Grabé a tus plantas, zócalos egregios,
La efigie de mis besos eruditos. (CLEPS. II, 107).*

En algunos ejemplos se observa el propósito de sugerencia que anima la imagen, dejándose cierta libertad de interpretación. Así el motivo del asedio amoroso está claro en el soneto *Emblema* afrodisíaco en el pasaje:

*Puse sitio de amor a tus castillos
Invictos de asperezas virginales. (CLEPS. II, 111).*

pero no su concreto contenido. Lo interesante en el soneto es el desarrollo de las metáforas, culminando en el finalizar, que llegan a constituir, podríase decir, un mito:

*Sobre el escudo de tu seno fuerte,
Golpeó tres veces mi pujante armada,
Y en el portal de tu Ciudad Rosada
Clavé mi sádico pendón de muerte. (CLEPS. II, 112).*

Anotación.—La locución apositiva es una forma de la imagen cuyos límites no están bien fijados. Robertson advierte que en Hugo es una de las formas que reviste la metáfora (1). Parece en realidad que esta forma se halla entre las zonas de la comparación y de la metáfora, faltándole para la primera el miembro coordinativo y para la segunda el fundirse en una unidad esencial. Para la locución apositiva tiene Herrera y Reissig una constante inclinación, según el tipo que va en seguida:

*Bayaderas de oro y plata, las armónicas avispas
(MAIT. IV, 106).
Tu pie, decoro del marfil más puro... (PARQ. I, 155).*

(1) Obra cit. pág. 186.

El barbero intrigante: folletín de la aldea. (EXT. I, 68).

La dulce aldea: blanca violeta de los valles. (EXT. II, 24).

..los sauces: misántropos pescadores de estrellas.
(EXT. II, 74).

..el ajo, maldiciente canalla del terruño. (S. V. II, 77).

*Se exhalan a Diana, rubios
Mucines, los girasoles;* (LAUREL I, 111).

*Sobre mi corazón los hierofantes
Ungieron tu sandalia, urna de raso.* (CLEPS. II, 104).

H) LA VIVIFICACIÓN Y LA PERSONIFICACIÓN

Blanco-Fombona había apuntado ya la importancia que tiene en la poesía de Herrera y Reissig la vivificación y personificación de las cosas y de lo abstracto (1). Este atribuir vida a lo inanimado es un rasgo simbolista activista de su poesía que suele aparecer paralelamente o entrecruzándose con el impresionista de algunas obras. Ambas actitudes no se contraponen, sino que más bien se integran.

La vivificación suele alcanzar sólo el grado de una vivificación adjetiva y verbal.

a) La vivificación adjetiva puede tocarse con la epítesis rara que hemos caracterizado en otra parte (pág. 105), pero únicamente en cuanto comprende los objetos, según el tipo siguiente:

*La extática pradera
Tomó el misterio de tu cabellera.* (MAIT. IV, 100).

*Bajo la aguda violencia
De la espuela despiadada.* (VIDA V, 38).

*En la bíblica paz de los rastros
Gorgearon los ingenuos, caramillos.* (PARQ. I, 147).

(1) Obra cit., pág. 194.

*Por la montaña implacable
Sísifo empuja su mole.* (LAUREL, I, 13)

*Husmean en la vieja cocina hospitalaria
Los rústicos candiles. Madrugadora leña...* (EXT. I, 33).

*La jaula del frontón en que bota,
Prisionera del arte, la felina pelota...* (EXT. II, 64).

b) Vivificación verbal:

*Los sauces padecían con los vagos
Insomnios del molino...* (PARQ. III, 96).

*Sonaban los jardines, y a despecho
De Abril, gemía en fluctuación redonda,
Tu seno; y tu cabeza de Golconda
Se deshojó de esplín sobre mi pecho...* (PARQ. III, 10-9).

*Entre el síncope mustio de las hojas,
Obnubilada por pasiones rojas,
Sueña un crimen la excéntrica laguna.* (MAIT. IV, 90).

De la vivificación a la personificación hay sólo un paso. Por personificación se comprende la humanización de lo que es extrahumano y debe considerarse como una clase especial de la metáfora (1).

La personificación aparece en Herrera y Reissig ya en *Las Pascuas del Tiempo*, en que el símbolo temporal toma la figura de un anciano monarca:

*El Viejo Patriarca
Que todo lo abarca,—
Se riza la barba de príncipe asirio;
Su nvea cabeza parece un gran lirio,
Parece un gran lirio la nvea cabeza del Viejo Patriarca.* (PASC. IV, 7).

(1) Luise Thon, *Obra cit.*, pág. 36.

Y así como el tiempo se personifican también sus divisiones de las horas y de los meses, cuya aparición se expresa en la tercera parte del poema:

*Saludando cortésmente a la buena Mamá Juno
(Son las XII de la noche, del mes doce a 3I).
Entrán: Junio, Julio, Agosto, Septiembre, Octubre
y Noviembre
Enero, Marzo y Abril, Mayo, Febrero y Diciembre.*

*Síguelos el Viejo Tiempo, con traje de soberano,
(El Patriarca de los Siglos a quien ninguno conoce).
Y tomadas de la mano,
Formando rueda y bailando la vieja danza del brinco:
La seis, la ocho, la nueve, la diez, la once, la doce,
La una, la dos, la cuatro, la tres, la siete y la cinco.
(PASC. I, 19).*

De esta personificación de los meses y de las horas, en que no se determinan claramente las formas humanizadas, se pasa a una directa corporización humana de las cosas en obra que sigue cronológicamente a *Las Pascuas del Tiempo*, como en los siguientes ejemplos:

*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 oscura. (MAIT. IV, 68).*

*Por entre las verdes cejas, que embellecen el rostro
de la sierra,
Baja el río a la llanura como un sudor gigantesco.
(MAIT. IV, 104).*

*Yergue el monte su cabeza de gran pontífice albino.
(MAIT. IV, 110).*

Más atrás hablamos de la compenetración de lo animado y de lo inanimado que rige gran parte de los poemas idílico-

eglógicos. En esta situación, el poeta suele vivificar y personificar el mundo de las cosas con el cual se halla en relación, disolviéndose en él, desapareciendo su yo, como un espectador presente, pero invisible. De este modo se desarrolla la personificación idílica, que llamamos así por presentarse como elemento estructural del idilio. Hé aquí algunos ejemplos:

*Y la montaña luce, al tardo sol de invierno,
Como una vieja aldeana, su delantal de lino.* (EXT. I, 25).

*Y como una pastora, en piadoso desvelo,
Con sus ojos de bruma, de una dulce pereza,
El Alba mira en éxtasis las estrellas del cielo.* (EXT. I, 34).

*Y el monte, que una eterna candidez atesora,
Ríe como un abuelo a la joven mañana,
Con los mil pliegues rústicos de su cara pastora.* (EXT. I 57).

*Y mientras Pan despierta himnos entre los sauces
—Ebria de lacrimosos frutos la frente eximia—
Como al cuerno propicio de Baco,—la Vendimia,
Hacia la luna joven, abre sus ojos glaucos.* (EXT. II, 32).

La personificación puede aparecer no sólo aisladamente, sino que también estructurando toda una composición, como se ve en la siguiente:

EL BURGO

*Junto al cielo en la cumbre de una sierra lampiña,
Tal como descansando de la marcha, se sienta
El burgo, con su iglesia, su molino y su venta,
En medio a un estridente mosaico de campiña.*

*Regálase de oxígeno, de nuez sana y de piña...
Ríge chillonamente gitana vestimenta:
Chales de siembra, rosas y una carga opulenta
De ágatas, lapislázulis y collares de viña.*

*Naturaleza pródiga lo embriaga de altruismo;
El campo es un filósofo, su ley el catecismo.
Fieramente embudido en sus costumbres hoscas,*

*Por vanidad ni gloria mundanas se encapricha;
Tan cerca está del cielo que goza de su dicha,
Y se duerme al narcótico zumbido de las moscas...*

(EXT. II, 29-30).

La personificación se produce aquí desde el primero hasta el último verso. Pero además de interesar la personificación en sí, conviene señalar cierta particularidad que se muestra en el segundo cuarteto, en el cual la personificación da la impresión de novedad por medio de los elementos metafóricos entrecruzados, como al decir «chales de siembra» y «collares de viña», estrechando así la relación entre lo personificante y lo personificado.

Finalmente debe establecerse la vivificación y personificación de conceptos abstractos. Un mero atribuir de vida, pero de vida animal, aparece a veces, como en ejemplos del tipo:

*Y en la sana vivienda se adivina la sombra
De un orgullo que roe como un perro a la puerta.*

(EXT. I, 38).

Y su piedad humilde lame como una vaca. (EXT. I, 44).

Más importante es la atribución de acciones y de formas humanas, fenómeno que aparece mucho más frecuentemente, como en los siguientes ejemplos:

*Mientras el tiempo insensible
Se aleja en puntas de pie...*

(DIV. III, 11).

*Doloroso regreso
Emboscado te aguarda en la cuesta sombría.*

(ECOS III, 36).

Hace un esfuerzo supremo... un misterioso
(homenaje
Se abraza de sus rodillas... (CILES II, 17).

Y de la misma hortera comen higos y fresas,
Manjares que la Dicha sazona en sus rodillas.
(EXT. I, 28).

Obscurece. Una mística Majestad unge el dedo
Pensativo en los labios de la noche sin miedo...
(EXT. I, 38).

Lo Absoluto discurre por sus barbas hurañas
(EXT. I, 95).

Habla el silencio (LAUREL I, 15).

K) FENÓMENOS SINTÁCTICOS

La poesía moderna española, siguiendo el camino de la moderna poesía europea, y especialmente la francesa, encontró en la renovación sintáctica uno de sus elementos caracterizadores (1). Importante es, entonces, perseguir en Herrera y Reissig los fenómenos sintácticos que puedan presentar alguna novedad y sirvan para estructurar su poesía.

a) Las preposiciones hacia y entre

La preposición *hacia* aparece constantemente en toda la obra de Herrera y Reissig no sólo para indicar meramente dirección, sino que además contribuye a hacer más vagas las imágenes y de mayor vigor interior. Hé aquí algunos ejemplos:

Se adelantó el enterrador con fría
Desolación. Bramaba en la ribera
De la morosa eternidad, la austera
Muerte hacia la infeliz Melancolía. (PARQ. III, 83).

(1) Véase el estudio de Leo Spitzer, *Die syntaktischen Errungenschaften der französischen Symbolisten*, en *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, pág. 280-339.

*Otra vez, ágil me lanzo
Por la Inmensidad perpleja,
Hacia su magia compleja...* (VIDA, V, 35).

*Y hacia la noche de opio
Abren los pozos de ciencia
El ojo de una conciencia
Profunda de espectroscopia.* (TORRE I, 112).

*Volviendo de una orgía, hacia la aurora,
Te vi, la última vez, bajo el sudario...* (PARQ. III, 67).

*Pasabas la vigilia, hora tras hora,
Confianza hacia los astros tu rosario...* (PARQ. III, 67).

*Después, como soñando hacia las vegas,
Rieron de perdón tus labios finos.* (PARQ. III, 120).

*Yo sólo sé que regresamos llenos
De visiones, soñando hacia una estrella...*
(PARQ. III, 301).

*Maniobran hacia el valle de tímpanos agudos
Los celosos instintos de los perros lanudos.* (EXT. I, 58).

*A una pregunta solemne
De Minerva hacia los Dioses,
Abriéronse cien mil ojos...* (LAUREL I, 19).

*Después, en una gloria de fagotes,
Surgiste hacia los tálamos votivos,
Bajo el silencio de los sacerdotes.* (CLEP. II, 108).

La preposición *entre* denota situación o estado en medio de dos o más personas o cosas (1). De este uso registrado por la gramática tradicional se pasa en el lenguaje moderno y, por lo tanto, también en el lenguaje de Herrera y Reissig,

(1) *Gramática de la Real Academia Española*, pág. 238. Para la preposición francesa *parmi*, véase Spitzer, *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, pág. 293.

al caso en que *entre* va con un objeto singular que tiene carácter de colectivo:

Una ternera rubia baila entre la maraña (EXT. I).

*Se abre, entre la hierba viciosa de sus calles,
La dulce aldea.* (EXT. II, 24).

Entre puede denotar situación en medio de dos componentes o partes del objeto:

La fresa que asomaba entre la bata (PARQ. III, 115).

Desplomóse tu frente entre tu mano (PARQ. III, 117).

Un grillo cri-cra entre la ventana (EXT. II, 43).

*Con llantos y suspiros mi alma entre la fosa
Dará calor y vida para tu carne yerta.* (BERC. II, 148).

Denota también situación en medio de un objeto:

*Y entre un húmedo incienso de sulfuro,
La luna ámbar destacó al bromuro
El caserío de rosada teja.* (PARQ. III, 65).

*Entre la fuente de pluviosas hebras,
Dilúta cambiantes de culebras,
La tarde...* (PARQ. III, 100).

En este último ejemplo la preposición no hace resaltar el objeto mismo, sino su juego de agua coloreado por la luz vespertina reflejada. *Entre* en medio de un estado:

*Entre el síncope mustio de las hojas,
Obnubilada por pasiones rojas,
Sueña un crimen la excéntrica laguna* (MAIT. IV, 90).

Aquí se tiende a expresar más subjetiva y sugerentemente el movimiento de la caída de las hojas amarillas en otoño.

2) *Las expresiones adverbiales*

Las expresiones adverbiales *allá* y *a lo lejos* aparecen en Herrera y Reissig con significativa insistencia. Más que indicar solamente la situación de lo que no está aquí y está a la distancia, van impregnados de un sentimiento particular.

*Sueña Rodenbach su ambigua
 Quimera azul, en la bruma;
 Y el gris surtidor empluma
 Su frivolidad ambigua...
 Allá en la mansión antigua
 La noble anciana de leda
 Cara de esmalte, remeda
 —Bajo su crespo algodón—
 El copo de una ilusión
 Envuelto en papel de seda.* (TORRE I).

El marco de vaguedad y de ensoñamiento en que se envuelve el cuadro se intensifica con el adverbio *allá* cargado de sugerencias de algo indefinido.

Otros ejemplos:

*Y allá por las hondanadas, sobre los muertos pantanos,
 Lloran sus misantropías algunos sauces humanos.* (CILES II, 8).

*Cuaja un silencio obscuro, allá por las praderas
 Donde cantando el día se adormeció en sus tintas.* (EXT. I).

*El viejo caserío, chato, de aspecto duro,
 Allá en los occidentes, sonámbulo se pierde.* (EXT. II, 25).

*Y allá en la carretera que abre un bostezo blanco
 Se duerme la tartana lerda del mercachifle.* (EXT. II, 48).

*Y a lo lejos el cuervo pensativo
 Sueña acaso en un cosmos abstractivo
 Como una luna pavorosa y negra.* (MAIT. IV, 92).

Y a lo lejos clamaron las campanas

Llamándote a rezar. (MAIT. IV, 102).

Y erró a lo lejos un rumor obscuro
De carras, por el lado de las quintas! (PARQ. III, 98).

Y humean a lo lejos las rutas polvorosas
Por donde los labriegos regresan de los campos. (EXT. I).

A lo lejos, la abstracta serranía concreta
Una como dormida tormenta violenta,
Que el crepúsculo prisma de enigmáticos tonos. (EXT. II, 47).

Y largamente suspiró a lo lejos
El miserere de los cocodrilos. (CLEPS. II, 116).

3) La conjunción y

Es notable el empleo de la conjunción y (1) en la obra más importante de Herrera y Reissig, generalmente en final de composición. Así el soneto adquiere un aire particular por su modo de finalizar.

*Las rosas que te ven dicen: es Ella!...
Y las estrellas cantan: oh, qué Estrella!...
Ríes y evocas tu reír festivo*

*Los grillos de oro del amor cautivo;
Y juraría que tu beso sella
Eternidades con el lacre vivo. (CLEPS. II, 84).*

La conjunción ya no sólo tiene el mero papel coordinador, sino que además pone de mayor relieve el elemento que le sigue.

*Y en tanto, entre las roncas alarmas de los perros,
El tren se hunde en el túnel, como un ciclón de fierros,
El llanto de una gaita vuelve la tarde triste. (EXT. II, 26).*

(1) Para la poesía francesa simbolista, véase Spitzer, *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, págs. 304-307.

*Ella la muy maligna finge torpes enredos,
Como le habla al oído de divinos deslices...
Y así el tiempo resbala por sus almas felices,
Como un rosario fácil entre unos bellos dedos.* (EXT. II, 56).

Para finalizar el soneto no basta al poeta un adverbio, sino que antepone a él la conjunción.

*Cuando un grito, de pronto, estremece el abismo:
Y es que Job ha escuchado el latido del mundo!* (EXT. I, 76).

*Cantan, juegan; y todos son un alma sencilla,
Tal como en las desnudas épocas fraternales.*
(EXT. II, 44).

El valor reforzativo de la conjunción es aquí tanto más claro cuanto que es totalmente superflua desde el punto de vista gramatical.

4) Formas nominales y verbales

a) El plural

La preferencia del plural por el singular es un fenómeno característico tanto del romanticismo como del impresionismo francés y alemán (1). No sólo obra intensificando el sentimiento, sino también haciendo más vago y más oscuro el contenido de la poesía. En Herrera y Reissig aparece este fenómeno con una abundancia extraordinaria en su obra madura. Hé aquí algunos ejemplos:

*Y son mis ansias extremas
Por visitar el encanto
De tus languideces cremas!...* (VIDA V, 37).

*En el clorótico espanto de la vela sibilina,
Tus ausencias meditaban en mi desolación.*
(PARQ. III, 60).

(1) Véase Spitzer, *Obra cit.*, pág. 321, y Luise Thon, *Obra cit.*, pág. 142.

Rieron el perdón tus labios finos;
Y al primer astro, en éxtasis divinos,
Se confesaron nuestras almas ciegas! (PARQ. III, 120).

El discurre sus signos... El exulta y se asombra
Al sentir en la frente como el beso de un ave,
Pues los astros le inspiran con su aliento suave:
Y en perplejas quietudes se hipnotiza de sombra.
(EXT. I).

Largas horas, en trance de eucarísticos miedos,
Amortiguan los ojos y se enlazan los dedos...
—¡Dulce amigo!—ella gime, y Fanor: —¡Oh mi amada!

Y la noche inminente lame sus mansedumbres.
De pronto, como bajo la varilla de un hada,
Fuegos, por todas partes, brotan sobre las cumbres.
(EXT. I).

b) Los numerales indefinidos

En un certero análisis del soneto *Oleo brillante* de Herrera y Reissig, el señor Borges tacha el numeral *billón* (1), porque puede reemplazar a *millar*, en los siguientes versos:

Un billón de luciérnagas de fina
Esmeralda, rayaba la pradera. (PARQ. III, 61).

El que se pueda substituir el numeral significa que tiene carácter de numeral indeterminado, indica solamente pluralidad indefinida. Con ello, entonces, se ennoblecen, se poetizan diría Leo Spitzer, ciertos numerales, en Herrera y Reissig los numerales *cien*, *mil*, *billón* y *cien mil*. Los ejemplos no son aislados y se encuentran a lo largo de toda la producción del poeta:

Yacía
Bajo cien noches pavorosas... (PARQ. III, 83).

(1) Borges, *Inquisiciones*, pág. 141.

*A tiempo que cien blancos elefantes
Enroscaron su trompa hacia el ocaso.* (CLEPS. II, 104).

*Va a celebrarse la danza, sobre un piano marfileño,
De dos blancas azucenas y mil pétalos de lirios.*
(MAIT. IV, 112).

*Y el monte, que una eterna candidez atesora,
Ríe como una abuela a la joven mañana,
Con los mil pliegues rústicos de su cara pastora.* (EXT. I).

*Negó a lo lejos, y un billón de ampos
Alucinó las caprichosas vistas...* (PARQ. III, 97).

c) *La transitivación*

La frecuentísima transitivación de los verbos intransitivos abarca toda la época de la producción literaria de Herrera y Reissig. Este aspecto sintáctico-estilístico, que se ha querido establecer como novedad de los ultraístas (1), queda comprobado como anterior a ellos y en un empleo de incuestionable significación.

Con la transitivación se rehuye la imagen común, substituido el verbo transitivo que pudiese venir al caso, y adquiere la nueva imagen un marcado activismo. Así en el ejemplo «vacilan los vehículos su viaje sonoro» la novedad consiste en comunicar al transitivo la propiedad de obrar sobre el objeto, con lo cual se consigue un inesperado efecto estético. El ejemplo «suspirala: ¡Oh Cloe!» es por lo demás significativamente ilustrativo. El pronombre personal no es aquí dativo—el sudamericano no hace uso general del dativo «la» para el femenino, sino de «le», sintiéndose el primero como muy forzado,—sino acusativo. Con ello la situación sentimental es diferente, irradiando el activismo hacia el objeto con la intención de una relación más estrecha y eficaz.

Según el tipo citado van a continuación ejemplos que representan un empleo más dilatado de este fenómeno:

El Otoño quiere llorar un pecado (PASC. IV, 51).

(1) *Donoso*, Al margen de la poesía, pág. 171,

Corpus Christi llueve panes encarásticos (PASC. IV, 54).

Dios sopla en la inmensa fragua y el cielo
florece chispas (MAIT. IV, 106).

Desde el púlpito, un fantoche
Cruje un responso malsano (TORRE I, 133).

Gemí en tu casta desnudez rituales
Artísticos de eróticos fervores. (PARQ. I, 115).

El cura ronca el salmo del eterno
reposo (EXT. II, 53).

La indumentaria aúlla duelos de antigua
gresca (S. V. II, 80).

Brama la Esfinge el enigma
De sus vigiliás inmóviles (LAUREL I, 15).

5) La colocación del sujeto

El sujeto suele hallarse, en la poesía de Herrera y Reissig, pospuesto al verbo y más aún al final de la frase.

Por entre las verdes cejas, que embellecen el rostro de la
sierra,
Baja el río a la llanura como un sudor gigantesco.
(MAIT. IV, 94).

Aquí obedece la posposición del sujeto a la intención de hacer resaltar en el primer término la imagen pictórica del paisaje, por donde algo móvil y variable debe deslizarse.

Acongojando el valle con sus beatos nocturnos,
Salen de los establos, lentos y taciturnos,
Los ganados. La joven brisa se despereza...
(EXT. I, 34).

Aquí se pone de manifiesto el fenómeno característico de los poetas impresionistas, los cuales tienden a expresar sus im-

presiones en el orden que se van formando o de acuerdo con la intensidad que surgen. Otros ejemplos:

*Y bajo el dulce hipnotismo, por entre un soto de aloes,
Suspirando las solemnes y hurañas melancolías,
Se duermen ebrias de llanto las gaitas y los oboes.*
(CILES II, 17).

*Por la teja inclinada de las rosas techumbres
Descienden en silencio las horas...* (EXT. I, 37).

*Ante el alba inocente—no bien la noche fuga—
Se abre, entre la hierba viciosa de sus calles,
La dulce aldea.* (EXT. II, 24).

*En el ritual de las metempsicosis,
Bramaron fulgurantes apoteosis,
Los clarines del sol.* (CLEPS. II, 118).

L) CREACIÓN DE PALABRAS

Descontando la formación de onomatopeyas en sus formas de substantivo y adjetivo y la formación de adjetivos epítetos que se han tratado ya en capítulos apartes, señalaremos como sobresaliente fenómeno estilístico la formación de verbos.

Clown carnavalea (PASC. IV, 50).

*Una declaración de terciopelos
Marquesea en las lilas de encaje...* (SORTIJA IV, 135).

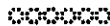
Wagneriaba en el aire una corneja... (MAIT. IV, 84).

*Primaveriza, cadáver amable de ilustre
crápula* (MAIT. IV, 121).

*Un estremecimiento de Sibilas
Epilepsiaba a ratos la ventana...* (MAIT. IV, 83).

Y serpentinearon las magas Auroras (HADA IV, 126).

- Qué húmedas penas efluvia
Tu mirada ultravioleta...* (DIV. III, 22).
- Al mismo tiempo que quintaesenciara
Tu amor...* (PARQ. III, 81).
- A plena inmensidad, todas las cosas
Nos efluviaron de un secreto mago* (PARQ. III, 89).
- Mientras frivolisaba un ritornelo
El surtidor en la heredad desnuda* (PARQ. III, 103).
- Frufrutó de aventura tu aéreo traje...* (PARQ. III, 113).
- Tras el hato, Fonoé cabra la senda terca* (EXT. I, 83).
- El misteria* (EXT. I, 97).
- Un grillo cri-cra* (EXT. II, 43).
- Primaveriza la égloga* (LAUREL II, 10).
- Iris geometriza el curvo
Baile de los girasoles* (LAUREL I, 12).
- Filan cromáticos ayes
Las Sirenas.* (LAUREL I, 13).
- Cien mil grillos cric-cracquean
Su nocturno monocorde* (LAUREL I, 15).
- Tragedizaste póstumas lascivias* (CLEPS. II, 115).



V.—Conclusión

Por sus temas, la poesía de Julio Herrera y Reissig cabe dentro de la corriente exotista europea, relacionándose especialmente con la francesa. El poeta, huyendo del esplín, siente la necesidad de vivir en un mundo que no sea el circundante, sino el que anhelan sus sentidos.

El mundo exótico de Herrera y Reissig tiene tres facetas: 1.º Visiones extrañas, hiperestésicas, son los elementos básicos del exotismo. Aquí tenemos el aspecto simbolista-decadente que representan especialmente *Los Maitines de la Noche*, *La Vida* y *La Torre de las Esfinges*. 2.º El poeta huye al mundo idílico de *Ciles Alucinada*, *Los Extasis de la Montaña* y los *Sonetos Vascos*; el colorido local que pueda aparecer es sólo aparente, más bien es decorado para el cuadro ideal forjado por la fantasía. 3.º Visiones exóticas, predominantemente orientales, constituyen el exotismo de lugar de las *Clepsidras*, cuya raigambre de fantasía se toca en su esencia alucinatoria con *La Torre de las Esfinges*.

Sólo *Los Parques abandonados*, con sus innumerables variaciones del tema del amor, tocan a lo esencialmente personal, subjetivo, que va envuelto en un marco de vago simbolismo.

Los elementos estructurales de la poesía de Herrera y Reissig están de acuerdo con sus principios poéticos, los cuales establecen que la disposición espiritual en que se desarrolla el tema condiciona la estructura, de modo que ésta quepa en el contenido «ni más ni menos que como en un molde preciso y pulcro

la cera caliente» (1). Pero esto no exige que los elementos estructurales varíen completamente de acuerdo con el tema, sea éste simbolista-decadente, como en *Los Mañaneros de la Noche*, en *La Torre de las Esfinges* y hasta en las *Clepsidras*, o simbolista-impresionista, como en *Los Extasis de la Montaña* y en *Los Parques abandonados*. Ciertos fenómenos estilísticos aparecen como generales y su grado de extensión se relaciona con el carácter de cada grupo determinado de poesías. Aquí es donde se puede encontrar la línea característica de la poesía de Herrera y Reissig.

En la expresión de los colores, sonidos, olores y sinestesias se manifiesta con claridad la tendencia simbolista-impresionista de esta poesía. Los colores, cuando se trata de trazar el marco o fondo decorativo, dominan en los tonos suaves y matizados; pero en general son el azul y sus afines la nota característica del colorido, no sólo con carácter decorativo, sino esencialmente simbólico, denotando con ello la calidad íntimamente espiritual de la poesía de Herrera y Reissig. Los sonidos y sinestesias señalan un notable activismo en la expresión de las imágenes.

En la építosis predominan los epítetos raros impregnados de un sentimiento particular y las locuciones adjetivas complejas, con lo cual se refuerza la expresión de lo vago, sugerente y simbólico.

El tipo de comparación y metáfora, de vivificación y personificación más significativo es el que está de acuerdo con la fuente primordial de los elementos poéticos de Herrera y Reissig: la fantasía. La comparación característica es la del tipo *b* del primer grupo, aquella en que los objetos comparados provienen de una realidad creada y modelada por la fantasía. La metáfora más importante es aquella en que el proceso translaticio tiene por objeto rehuir la esfera común. El carácter sugerente que suele tener la metáfora le lleva a tal grado de desarrollo que puede llegar a constituir un verdadero mito. La vivificación y personificación, en tercer lugar, son elementos notables en la estructuración de esta poesía, apareciendo en sus dos formas, ya sea en el mero atribuir de vida, o en el atribuir

(1) *Prosas*, pág. 111.

de vida con acciones y formas humanas; sobre todo resalta la personificación de los conceptos.

La estructura de la poesía de Herrera y Reissig se singulariza también por la renovación sintáctica. El uso particular de las preposiciones *hacia* y *entre*, de las expresiones adverbiales *allá* y *a lo lejos*, la preferencia por el empleo del plural en lugar del singular, la transktivación de verbos intransitivos y la posposición del sujeto, son fenómenos sintácticos que intensifican el propósito simbolista de producir novedad, vaguedad y sugerencia en la poesía.



Lebenslauf.

Ich, Yolando *Pino Saavedra*, wurde geboren am 17. Juli 1901 zu Parral in Chile als Sohn des Eisenbahnbeamten Eleuterio Pino und seiner Ehefrau Sara Saavedra. Ich besuchte die Oberrealschule (Liceo) zu Valdivia und das Instituto Nacional zu Santiago in Chile und seit 1921 die Staats-Universität Chiles in Santiago, die ich im Jahre 1924 nach abgelegtem Staatsexamen im Spanischen verließ. Seit 1925 bin ich als Lektor des Spanischen an der Hamburgischen Universität tätig. Während meines Aufenthaltes in Hamburg hörte ich in den Jahren 1926 bis 1930 als immatrikulierter Student die Vorlesungen und Uebungen auf den Gebieten der romanischen Philologie, der allgemeinen Literaturwissenschaft und der neueren deutschen Literaturgeschichte.

Es ist mir ein besonderes Bedürfnis, auch an dieser Stelle den Herren Professoren Küchler, Krüger und Petsch meinen Dank auszusprechen für die bereitwillige Hilfe, die sie meinen Studien widerfahren liessen.

Hamburg, den 4. Juli 1931.

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación
SEMINARIO DE CASTELLANO

El Seminario de Castellano prepara la publicación de las siguientes obras de Federico Hanssen:

Volumen I:

Estudios Gramaticales

Volumen II:

Estudios Métricos

Volumen III:

**Gramática histórica de la lengua
castellana**