la ceremoniosidad que se conceden al padrino hacen pensar al autor que realmente podría tratarse de un ajuste al cristianismo, recordando una hermandad de tipo totémico de procedencia africana.

Quizá sea acertada la apreciación del autor sobre que el respeto es demasiado fuerte como para proceder simplemente de un fenómeno de aculturación, pero es digno de tener en cuenta que en lo relativo a las prohibiciones matrimoniales son las mismas que mantiene la Iglesia respecto al bautismo y la relación padrino-ahijado, lo cual da lugar a pensar que dicha institución cristiana conserva allí con más fuerza que en Europa el sabor antiguo que tuvo en principio, como sucedió muy a menudo con formas arcaicas del castellano, que allí no han sufrido evolución, manteniéndose hasta la actualidad en su primitiva forma.

En cuanto a lo que se refiere al resto de los ritos y creencias, los más sobresalientes son los versados sobre la sombra, por apreciarse en ellos una clara influencia africana que se da entre diversas tribus y siempre actual, pese a la fecha de su gestación. Y sería de desear que estudios similares, aunque se tratara de esbozos como éste, nos llegaran con más frecuencia.

Inteligentes dibujos de Alberto Beltrán y significativas fotografías tomadas por el propio autor vienen a completar de una manera muy sugestiva el texto.—*PILAR JIMENO SALVATIERRA (Ciudad Puerta de Sierra, 2. Gredos 4, 3.° A. Majadahonda. MADRID).*

LA DISTORSION DE LAS IMAGENES EN LA POESIA DE JULIO HERRERA Y REISSIG

La ruptura de la armonía mediante la irrupción inesperada de alusiones dislocadas y extrañas a los temas básicos de sus poemas es una manifestación expresiva constante en la poesía de Julio Herrera y Reissig (1875-1910). Esa tendencia a la distorsión, que resulta abrumadora en algunos de sus poemas (1), se traduce en imágenes auditivas o visuales crispantes, muchas veces lúgubres y con frecuencia pervertidas o morbosas, como si el poeta contemplara

(1) Aunque el rasgo al que se refiere este trabajo es consistente en el sistema expresivo de Herrera y Reissig, aparece muy extremado en los poemas «Desolación absurda» y «Tertulia lunática», de *La torre de las esfinges.* Véase *Poesías completas.* Buenos Aires, Editorial Losada, 1942, «Estudio preliminar», por Guillermo de Torre, pp. 91 y 251. Todos los poemas citados en este trabajo se refieren a este libro, que se citará por sus páginas o, en su caso, «Estudio preliminar».

el mundo que plasma en su creación poética a través de una visión exasperada y deformadora. El fenómeno es muy consistente y ya lo hemos señalado antes como una irradiación oblicua de la temática de muerte que está siempre presente, como un contrapunto, en toda la poesía herreriana (2). Pero resalta, bien definido y notorio, en las alusiones del poeta a la religión o a la música, temas que por su naturaleza misma suelen avenirse más bien a la serenidad y a la armonía.

Las referencias a la liturgia católica son tan insistentes en los poemas herrerianos que su incidencia puede considerarse como una nota peculiar de su procedimiento artístico. Sorprende, en el conjunto de su obra poética, la abundancia y la variedad de alusiones a objetos y temas sagrados como *hostia, cáliz, custodia, sacramento, consagración, misa, santuario, ara, eucaristía, sagrario,* lo mismo que el uso constante de verbos relacionados con los oficios divinos, como *ofrendar, sahumar, ungir, oficiar;* y es muy notable también la extensa gama de imágenes cognadas a los motivos religiosos, como *breviario, cura, convento, monjas, beata, claustro, hisopo, plegaria, feligreses, sermones, indulgencias plenarias* y otras semejantes (3). Pero sería una simplificación errónea relacionar esa insistencia con la religiosidad del poeta, porque ni de los datos de su biografía ni del estudio de su obra poética podría deducirse con acierto que Herrera haya sido un creyente más o menos ortodoxo, ni siquiera un creyente. Y así resulta explicable que un crítico tan sagaz como lo fue Guillermo de Torre haya afirmado entre sus comentarios a la vida y obra del poeta que el hecho de haberse educado éste en un colegio religioso «no dejó huellas visibles en su obra», sin reparar en la indudable preferencia léxica que ese vocabulario implica (4).

Aunque alguno de los biógrafos de Herrera ha señalado, sin mayor énfasis, que «se asegura que el poeta vivió siempre con sentimientos de exaltada piedad» (5), lo cierto es que nada pudiera ser más ajeno a la religiosidad como credo, sentimiento o preocupación filosóficas que las satánicas referencias a la liturgia católica que apa-

---

(2) Véase «El temor a la muerte en la poesía de Julio Herrera y Reissig», *Inter-American Review of Bibliography,* vol. XIX, núm. 4, 1970, pp. 415-33.

(3) Es curioso que en el estudio *Julio Herrera y Reissig, sus temas, su estilo,* Santiago, Universidad de Chile, 1952, en el cual el doctor Y. Pino Saavedra hace un recuento bastante completo de los recursos expresivos de Herrera con criterio numérico y propósito exhaustivo, se omita toda referencia a la terminología religiosa, tan persistente, que constituye un apreciable rasgo de su estilo poético.

(4) «Estudio preliminar», p. 12.

(5) Octavio Crispo Acosta (Lauxar): *Motivos de crítica hispanoamericanos,* Montevideo, Palacio del Libro, 1914, p. 130.

recen en la poesía herreriana. Y más bien puede afirmarse que, si esas alusiones a motivos religiosos resultan peculiares y esclarecedoras para el estudio del sistema expresivo de Herrera, es precisamente porque dicho recurso se emplea de una manera impersonal y fría, como elemento pintoresco en algunos de sus sonetos narrativos o, con mayor frecuencia, en una forma rara y distorsionada, aplicando el fervor y los ritos a extrañas y absurdas deidades que la prodigiosa imaginación del poeta ha forjado.

Aparte de la serie de sonetos dedicados a temas concretamente relacionados con motivos alusivos a la religión, como «La iglesia», «El cura», «El alma», «La llavera», «El monasterio»», «El ángelus» y otros, se percibe en toda la serie de *Los éxtasis de la montaña* (6) un soplo heterogéneo de religiosidad, muchas veces diluida en panteísmo o en emociones de adoración pagana. Diríase que un espíritu religioso genérico constituye el motivo central de esas exquisitas estampas de una aldea imaginaria en la que:

> *Todas —blancas ovejas fieles a su pastora—*
> *recogidas en torno del modesto santuario*
> *agrúpanse las pobres casas del vecindario*

La dicha, que ya desde el título de ese soneto resplandece «en medio de una dulce paz embelesadora», consiste precisamente en inocentes goces piadosos:

> *La buena grey asiste a la misa de aurora...*
> *entran gentes oscuras, en la mano el rosario;*
> *bendiciendo a los niños pasa el pulcro vicario.*
>
> («La dicha», p. 162.)

Los motivos religiosos aparecen constantemente integrados al diario bregar:

> *No late más que un único reloj: el campanario*
>
> («La siesta», p. 149.)

> *Y en torno de la casa rectoral la sotana*
> *del cura se pasea gravemente en la huerta...*
>
> («El despertar», p. 147.)

> *...Tetis, mientras ordeña,*
> *ofrece a Dios la leche blanca de su plegaria.*
>
> («El alba», p. 150.)

---

(6) La poesía herreriana ha sido tradicionalmente clasificada en cuatro grupos o tendencias que los críticos califican como poemas eglogicopastoriles *(Los éxtasis de la montaña);* parnasianos o exóticos *(Las clepsidras);* eróticos o decadentes *(Los parques abandonados)* y metafísicos («La vida», «Desolación absurda» y «Tertulia lunática», de *La torre de las esfinges).*

Regálase la brisa de un sacro olor a hinojos

(«Buen día», p. 162.)

El párroco en su mula pasa entre reverencias

(«Las horas graves», p. 157.)

Rezaron ya, la luna nieva un candor sereno.

(«La velada», p. 150.)

Esas referencias claras, directas y objetivas a un sentimiento religioso como eje de la vida cotidiana forman parte del bello cuadro idílico que Herrera quiso plasmar en ese grupo de poemas dedicados a enaltecer la vida campesina, y en ellas se advierte el distanciamiento que, aun en la poesía, prevalece en el procedimiento narrativo. Pero hay otras alusiones, muy frecuentes también, en las que un mecanismo de distorsión, fantasía o expresión suprarrealista provoca extrañas asociaciones de los motivos religiosos a situaciones eróticas, morbosas o, en general, paganas. Y esa modalidad aparece muy evidente en el grupo de sonetos de la serie *Las Clepsidras,* en los cuales las referencias bíblicas, tanto hebreas como cristianas, se mezclan desenfadadamente con ritos orientales, alusiones mitológicas, magia o ceremonias bárbaras:

Evocadora de Jerusalenes
y de las graves Afroditas místicas,
de Salomón, el creador de harenes...
... ...
Manos que son custodias eucarísticas
para las regias hostias de tus sienes.

(«Reina del arpa y del amor», p. 270.)

Como una misa de hórrido holocausto

(«Emblema afrodisíaco», p. 278.)

En algunos poemas, la deificación del amor erótico se concreta, desarrollándose ampliamente como tema central una confusa mezcla de sagrados ritos con sacrificios paganos y ceremonias mágicas, en holocausto a la unión carnal propiamente dicha:

Con pompas de brahamánicas unciones
abrióse el lecho de tus primaveras
ante un lúbrico rito de panteras
y una erección de símbolos varones.

(«Epitalamio ancestral», p. 276.)

Y fui tu dueño... Entre devotas pomas
sacrifiqué gacelas y palomas.

(«Liturgia erótica», p. 276.)

Sobre la hoguera de los sacrificios,
chirrió tu carne, mirra de suplicios...
... ...
Fue tu cautiva doncellez de lirio,
ofrenda de guerreros y magnates.

(«Misa bárbara», p. 276.)

Las expresiones *sacrificio, ofrenda, unciones* y otras semejantes, aunque tomadas de la liturgia católica, están en estos sonetos empleadas en distintas acepciones, relativas a ceremonias y ritos de muy diversa índole:

Con tu heroica sonrisa húmeda en llanto,
la veste ensangrentada de amapolas,
junto a la pira, joyas y corolas
sacrificabas con un gesto santo...
... ...
Y te ofreciste, impávida de espanto

(«Supervivencia», p. 271.)

Sagrados cantos se escuchan en la extraña voz de la naturaleza:

Un miserere de senil respeto
en su eterna vocal ronca de frío,
cantó a la luna el mar analfabeto.

(«Transfiguración macabra», p. 275.)

Y paganas ceremonias semejan sagradas unciones:

Sobre mi corazón los hierofantes
ungieron tu sandalia, urna de raso

(«Epitalamio ancestral», p. 276.)

Cierto es que, dentro del común denominador que se aplicó a los poetas modernistas, las misas negras, los hierofantes y demás alusiones a ritos orientales o salvajes encajan en la calificación de extravagancia, gusto por lo raro o exotismo, y que el poeta mismo denominó estos sonetos «Cromos exóticos», por lo que pudiera pensarse que se trata de recursos literarios con los cuales rindió culto a las novedades de la época; pero considerando la poesía herreriana en su conjunto, la explicación no es tan cómoda, porque más bien que una modalidad cultivada como refinado alarde en un grupo de poemas, lo ritual y solemne y las referencias litúrgicas dislocadas vienen a ser una señaladísima prefencia expresiva, cuya obsesiva

incidencia en los versos de Herrera no puede atribuirse a un convencional rasgo de escuela (7). Las citas de vocabulario cognado a la religión pudieran hacerse interminables:

Y luego que llorando ante el estanque
tu invicta castidad se arrepentía,
el sauce, como un viejo sacerdote
gravemente inclinado nos unía.

(«El sauce», p. 208.)

Sacramentó dos lágrimas postreras
mi beso al consagrar sobre tus ojos

(«La fuga», p. 208.)

¡Hincate! Voy a celebrar la misa.
Bajo la azul genuflexión de Urano
adoraré cual hostia tu camisa.

(«Neurastenia», p. 100.)

A punto que en la hostia de tu beso
se alzó mi alma, luminosamente

(«Azul», p. 102.)

Gemí en tu casta desnudez rituales
artísticos de eróticos fervores

(«Luna de miel», p. 200.)

Y te sacrifiqué, como un cordero
mi pobre corazón, bajo los astros.

(«Holocausto», p. 215.)

Toma de mis corderos blancos para tu pira
y haz de mis trigos blancos hostias para tu altar.

(«Eres todo», p. 215.)

La asociación entre el acto de beber en el sagrado cáliz y el beso de amor apasionado se reitera a menudo en su fantasía:

Y como un cáliz angustioso y hondo
mi beso recogió la última gota.

(«La gota amarga», p. 109.)

---

(7) La poesía de Julio Herrera y Reissig ha sido preferentemente comentada como una proyección del movimiento modernista y desde el punto de vista de la filiación literaria del poeta. Véanse, entre otros comentarios con esta orientación: Alberto Zum Felde: *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930, tomo II, pp. 117 y ss.; Arqueles Vela: «Herrera y Reissig: Genio musical del Modernismo», *Teoría literaria del Modernismo*, México, Ediciones Botas, 1949), pp. 204-218; Idea Vilariño: «Julio Herrera y Reissig. Seis años de poesía», *Número*, año 2, núms. 6, 7 y 8, Montevideo, enero-junio, 1950, pp. 121 y ss.; Federico de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1961, pp. 471 y ss.; Guillermo de Torre: «Estudio preliminar»; Max Henríquez Ureña: *Breve historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 250 y ss.

De un largo beso te apuré convulso,
hasta las heces, como un vino sacro.

(«Consagración», p. 204.)

Y alzando a ti mi beso, en un hipnótico
rapto de azul, como en un cáliz gótico
beberé el vino de tu corazón.

(«Reina del arpa y del amor».)

A veces la simbiosis entre los motivos religiosos y eróticos es tan completa que todo el soneto se impregna de un raro contraste. Y en estos casos sí resulta apropiado recordar la frecuente insistencia de la literatura finisecular en rozar el sacrilegio como novedad atrayente y fascinadora. Quizá el poeta rinde así culto a la moda de la perversidad en el arte, pero para ello no necesita apartarse de su modalidad inquietante y personalísima en el empleo de las referencias religiosas. De esa categoría es el soneto «El rosario», donde las nociones de muerte y pecado, siempre presentes en la temática herreriana, se asocian a las ideas de plegaria y religión mediante imágenes tan contradictorias como *casto incensario* y *orgía; abrazado a la Cruz* y *odisea pecadora:*

Sólo la noche y tú, Casto Incensario,
sabías mi odisea pecadora...
Volviendo de una orgía, hacia la aurora,
te vi, la última vez, bajo el sudario...

Sé que me amaste, Lirio Visionario,
que por mi culpa, enferma y soñadora,
pasabas la vigilia, hora tras hora,
confiando hacia los astros tu rosario...

Abrazado a la Cruz, pensando aquellas
náufragas horas desmayé la frente,
rompiendo, al fin, en lúgubres querellas...

¡Mientras sobre su tálamo yacente
la noche desgranaba dulcemente
como un rosario fraternal de estrellas!...

(P. 216.)

La intención perversa o sacrílega suele ser explícita:

El Cristo de tu lecho estaba mudo,
Y como un huevo, entre el plumón de armiño
que un cisne fecundara, tu desnudo
seno brotó del virginal corpiño.

(«Fiat Lux», p. 229.)

La idea del pecado suscita en el poeta la inmediata asociación del motivo religioso y viceversa:

Como un corpiño que a besar incita
el céfiro delinque en los olfatos;
mientras llueven magníficos ornatos
a los pies de la Virgen de la Ermita

(«Octubre», p. 103.)

Esa constante asociación entre amor y religión se manifiesta muy artísticamente en el expresivo símil entre la exaltación amorosa y el drama de la crucifixión de Cristo:

Con el alma hecha pedazos,
tengo un Calvario en el mundo;
amo y soy un moribundo,
tengo el alma hecha pedazos:
¡cruz me deparan tus brazos,
hiel tus lágrimas salinas,
tus diestras uñas espinas
y dos clavos luminosos
los aleonados y briosos
ojos con que me fascinas!

(«Desolación absurda», p. 93.)

A menudo, la relación entre las alusiones religiosas y ciertos motivos vulgares o caprichosos es tan oscura y distante que resulta difícil de comprender y hace pensar en la posibilidad de que se trate de hábitos o preferencias lingüísticas que responden a un subtrato léxico un tanto inconsciente:

Almizclan una abuela paz de las Escrituras
los vahos que trascienden a vacunos y cerdos

(«Claroscuro», p. 152.)

Sahúmase el villaje de olores a guisados

(«Las horas graves», p. 157.)

Ante Dios que retumba en la tarde, urna de oro
los charcos panteístas entonan sus maitines

(«La granja», p. 170.)

Monjas blancas y lilas de su largo convento
las palomas ofician vísperas en concilio,
Y ante el Sol que, custodia regia, bruñe el idilio,
arrullan el milagro vivo del sacramento...

(«La granja», p. 170.)

El guardabosque, en el soneto así titulado (p. 168), se le finge a Herrera *Sacerdote del bosque.* Y en un lírico arrebato panteísta, su desenfrenada imaginación llega a conceder muy en serio atributos eclesiásticos a los bueyes:

¡Oh campo siempre niño! ¡Oh patria, de alma proba!
Como una virgen mística de tramonto se arroba...
Aves, mar, bosques: todo ruge, solloza y trina
Las Bienaventuranzas sin código y sin reyes...
¡Y en medio a ese sonámbulo coro de Pallestrina,
oficia la apostólica dignidad de los bueyes!

(«La misa cándida», p. 165.)

Y se encuentran también referencias regocijadas o irónicas que humanizan grotescamente a los santos o los presentan objetivados, mediante sus imágenes artificiales y externas:

Y San Gabriel se hastía de tocar la trompeta
... ...
Para saber si anda de buenas San Vicente.
... ...
Las Vírgenes de cera duermen en su decoro
de terciopelo lívido y de esmalte incoloro.

(«La iglesia», p. 153.)

El fenómeno de distorsión se evidencia a lo largo de toda su obra poética y se adapta, como una imaginería básica, a los más variados matices temáticos. En «La torre de las esfinges», extraño y casi indescifrable poema que el propio Herrera calificó de «psicologación morbopanteísta», las referencias religiosas son absurdas y violentamente dislocadas:

Desde el púlpito un fantoche
cruje un responso malsano,
y se adelanta un Hermano,
y en cavernosas secuencias,
le rinde tres reverencias
con la cabeza en la mano

(«Tertulia lunática», p. 264.)

Esas alusiones satánicas, tanto como las anteriores sacrílegas o burlescas, todas ellas extrañas a la religiosidad propiamente dicha, delatan una peculiar actitud ante los temas sagrados que quizá responde a una angustiada visión interior que conduce al poeta a la

dislocación de la realidad externa, en un extraño proceso anímico cuyo trágico mecanismo explica él muy claramente en sus versos:

La realidad espectral
pasa a través de la trágica
y turbia linterna mágica
de mi razón espectral
... ...
Las cosas se hacen facsímiles
de mis alucinaciones
y son como asociaciones
simbólicas de facsímiles.

(«Tertulia lunática», p. 252.)

En cuanto a la interferencia de la música en la obra de Herrera y Reissig, precisa hacer las mismas distinciones. Es indudable que la musicalidad impregna la poesía herreriana como una cualidad inmanente y que, en ocasiones, es esa musicalidad en sí misma lo que constituye la esencia de su lirismo. El frecuente paralelo que hace la crítica entre Herrera y Reissig y Darío ha sido probablemente sugerido por la capacidad que ambos poetas tuvieron para registrar con palabras el ritmo y la melodía que percibían en todas las cosas. Pero Herrera, además de la «música caprichosa y vaga» que escucha en la naturaleza (8), parece escuchar también «el sordo rumor de músicas de tormento». El poeta mismo explica muy diáfanamente ese «suplicio de pensamiento», y lo explica en su poema al parecer más oscuro y extravagante:

Objetívase un aciago
suplicio de pensamiento
y como un remordimiento
pulula el sordo rumor
de músicas de tormento.
... ...
Del insonoro interior
de mis oscuros naufragios,
zumba, llena de presagios
la Babilonia interior...
... ...
Un arlequín tarambana
con un toc-toc insensato
el tonel de Fortunato
bate en mi sien tarambana...

(«Tertulia lunática», pp. 251-57.)

(8) Julio Herrera y Reissig: *Prosas, crítica, cuentos y comentarios*, Valencia, Editorial Cervantes, 1918, p. 100.

Ha dicho Sabat Escarty que tuvo Herrera la obsesión de la música y que no poca de la falta de lógica visible en la poesía herreriana se debe a su exceso de música (9). Y con su fina percepción de poeta, este comentarista —que es quizá uno de los que mejor ha sabido interpretar el complejo de la poesía de Herrera como un todo— establece un interesante paralelo entre las diversas modalidades de la obra poética herreriana y ciertos tiempos y autores de la música. Considera él que la serie de sonetos incluidos en *Los éxtasis de la montaña* tienen un movimiento sereno, de nobles pausas, de graves silencios, que, en conjunto, da la sensación de un tranquilo andante; y ve a Chopin, Schumann y Schubert «muy cerca del ahondamiento emotivo de los sonetos que forman parte de *Los parques abandonados*» (Sabat, p. 24). Pero no es esa cualidad musical genérica, inherente, como es bien sabido, a toda la poesía modernista, la que deseamos comentar en el caso de Herrera, sino las dislocadas referencias musicales, muchas veces tenebrosas o sombrías, que reflejan la peculiar manera en que el poeta asocia las imágenes auditivas a sus temas. Porque una de las causas del tono crispante que caracteriza la poesía herreriana es quizá ese inquietante contraste entre su musicalidad formal, derivada de la perfecta armonía del ritmo y la melodía verbales, que el poeta depura usando palabras con sonido sugerente y valor fónico equivalente a notas musicales, y el estridente y rispido impacto provocado por las imágenes auditivas ásperas, inesperadas y aparentemente disociadas del motivo central de sus poemas. El contraste suele aparecer como una nota extraña, tan ajena al conjunto temático, que provoca una indefinible impresión de malestar:

> *Sus finas manos ebrias de delirar armónicas*
> *dulzuras de los parques, vagaban por el piano*
> *sonambuleando, y eran las blancas filarmónicas*
> *arañas augurales de un mundo sobrehumano.*
>
> («Las arañas del augurio, p. 96.)

Se superponen en este poema, en planos alternados, las imágenes diáfanas, serenas, expresivas de armonía, representadas por las palabras *finas, armónicas, dulzuras, vagaban* y *blancas*, filarmónicas con imágenes desordenadas y fantasmales evocadas por las palabras *ebrias, delirar, sonambuleando, arañas augurales* y *mundo sobrehumano.*

---

(9) Carlos Sabat Escarty: «Julio Herrera y Reissig», *Historia sintética de la literatura uruguaya* (Plan de Carlos Reyles), Montevideo, Alfredo Vilia, 1931, p. 23.

El poeta parece escuchar las más extrañas y aterradoras melodías en la voz de la naturaleza:

Canta la noche salvaje
sus ventriloquias de Congo
en un gangoso díptongo
de guturación salvaje...

Y en muchas de esas imágenes auditivas adversas subyace como una nota siempre recurrente el tema de la muerte:

Un leit-motiv de ultratumba
desarticula el pantano,
como un organillo insano
de un carrusel de ultratumba...
... ...
En el Coro de la Noche
cárdena del otro mundo
retumban su «De Profundo»
los monjes de media noche...

(«Tertulia lunática», pp. 260-64.)

La imagen del sepulcro es para Herrera tan obsesiva que se encuentran en sus versos macabras asociaciones mentales, que se traducen en extrañas sinestesias. Y la música, a través de una percepción deformadora, puede tener «sabor de sepultura»:

Una música absurda y poseída
con cárdeno sabor de sepultura
dislocó de macabra y de otra vida
el daño de mi enferma conjetura...

(«El gato», p. 225.)

Con frecuencia, son ciertas melodías musicales muy específicas las que Herrera percibe disonantes o dislocadas:

En el Cementerio pasma
la Muerte un zurdo can-can;
ladra en un perro Satán,
y un profesor rascahuesos
trabuca en hipos aviesos
el Carnaval de Schumann.

(«Tertulia lunática», p. 258.)

(Es media noche) Las ranas
torturan en su acordeón
un «piano» de Mendelssohn
que es un gemido de ranas;

(«Desolación absurda», p. 94.)

Pero en otras ocasiones las imágenes auditivas dislocadas son ajenas a la música y parecen obedecer a una extraña y muy persistente relación que el poeta encuentra entre lo fúnebre y lo distorsionado y disonante:

Se ahogó mi sueño en muecas de fantoche
y displicente bostezó en la noche
la fúnebre corneta de tu gato.

(«El gato», p. 225.)

A veces las imágenes auditivas deformadas inspiran al poeta artísticos juegos fónicos, cuya belleza externa, derivada del hábil manejo de las aliteraciones y los ritmos, apenas logra atenuar la nota inquietante y adversa de su dislocado sentido:

Cantando la tartamuda
frase de oro de una flauta
recorre el eco su pauta
de música tartamuda...

(«Desolación absurda», p. 92.)

El contraste entre imágenes auditivas lúgubres o estridentes y serenas imágenes resplandecientes de límpida belleza es una tónica tan sostenida en la poesía herreriana que puede considerarse como un rasgo predominante en su expresión artística, trasunto quizá de una insistente paradoja entre exaltación a la vida y abominación a la muerte que parece dominar sus temas. El fenómeno es muy evidente y tenaz a lo largo de su obra, pero, como una bella síntesis, puede demostrarse muy claramente en el siguiente soneto:

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 villaje
como una buena muerte a una conciencia albina.

Sobre la gran campaña verde azul y aceituna
se cuajan los apriscos de vagas nebulosas;
cien estrellas lozanas han abierto una a una;

rasca un grillo el silencio perfumado de rosas...
El molino en el fondo, abrazando a la luna,
inspira de romántico viejo tiempo las cosas.

(«El teatro de los humildes», p. 175.)

Un vaho extraño, que el mismo poeta llama *abstrusa disonancia*, resuena como una *infinita guturación salvaje*, y esas imágenes tenebrosas, cargadas de las «músicas de tormento» interior de las que habla él en sus versos, se oponen patéticamente a la dulce sonrisa de la noche. Y del mismo modo, la ríspida imagen auditiva del *grillo* que *rasca el silencio perfumado de rosas* interrumpe, como otra agria resonancia, la placidez del conjunto. Este poema, cuyas alusiones oblicuas al tema de la muerte son transparentes *(tarde moribunda, postrer, la noche... como una buena muerte)*, muestra en las delicadas filigranas de sus preciosas metáforas, cruzadas por oscuras ráfagas de aspereza, la extraña simbiosis entre armonía y disonancia que caracteriza la poesía herreriana y que, a su vez, responde a una trágica polarización, siempre presente en sus versos, entre las ideas de belleza y vida, distorsión exasperada y muerte.—*LAURA N. DE VILLAVICENCIO (George Mason University).*

MAS ALLA DE LOS CUADROS

Antonio Blardony, un nuevo por qué metafísico

Cada vez que una escuela o un sistema de metafísica logra abrirse camino a través del intrincado mundo de problemas del pensamiento, el análisis de las notas que caracterizan esta nueva forma cultural nos descubre antecedentes claros en el mundo del arte y, dentro de éste, sobre todo del campo de la pintura.

De esta manera, el significado del planteamiento filosófico se ilumina aclarando no sólo su trayectoria, sino también los móviles primeros que nos hicieran capaces de este modo de pensar, al mismo tiempo que la obra artística incrementa sus valores al poner de manifiesto los gérmenes de nuevos rumbos culturales que encerraba.

Para ilustrar estos principios, nada mejor, en nuestra opinión, que recordar, del modo más esquemático, el paralelo tan conocido que se encuentra entre la fenomenología y la pintura de Velázquez.

La mentalidad filosófica de todos los tiempos anteriores a la Edad Moderna, incluso la época Renacentista, entendió, sin dudarlo siquiera, que el conocimiento era una actividad de acomodación de la mente a las cosas, que sólo el mundo poseía todo el ser y que, por tanto, el conocimiento no podía consistir en otra cosa que no