



## *Lo cotidiano: su evolución en la poesía de Herrera y Reissig*

Rocío Oviedo y Pérez de Tudela

En primer lugar, creo que es interesante destacar la importancia del hecho de la evolución tanto dentro del movimiento modernista, como en los escritores que a él pertenecen. Ya Rodríguez Monegal<sup>1</sup> hacía referencia a Schulmann cuando señalaba que si existía una nota común en todos los modernistas, también había una sucesión de etapas distintas. Y añadía que aún no se había profundizado ni precisado esta situación convenientemente. Por este motivo, el tema de lo cotidiano aparece en la poesía tratado de diferente manera, según los autores, e incluso adoptando matices y materias distintas. Lo cotidiano, por principio, puede parecer opuesto e incluso contrario al Modernismo, pero es un aspecto que por sus caracteres, como veremos, permite observar una evolución dentro de la estética modernista, tanto a nivel de autor, como a nivel de movimiento. Por otra parte, el sistema de análisis en cuanto a la evolución de lo cotidiano, puede desarrollarse a través de la palabra concreta, del verso, de la estrofa o del poema. En el caso de Herrera, lo cotidiano se realiza, sobre todo, en la palabra, o como mucho en el verso. Rara vez, como analizo a continuación, el tema se desarrolla a lo largo de una estrofa, y mucho menos en el poema.

En primer lugar, voy a indicar una serie de aspectos a considerar respecto al análisis que planteo, (es decir, lo cotidiano) para posteriormente centrarlo en Herrera y Reissig.

Críticos como Blanco-Fombona, han hecho hincapié en los aspectos de lo «extraordinario» como elementos claramente buscados por los modernistas y, por tanto, opuestos a lo cotidiano. Llamará a estos autores «poetas del renacimiento» que realizan «labores de hada», a los que une su especial sentimiento de belleza: «sin sentir lo bello y lo exquisito mal podrían expresarse o traducirse por medio de la palabra escrita. La arquitectura verbal corresponde al pensamiento o sentimiento en cuyo honor se erige. A tal Dios, tal templo»<sup>2</sup>. Pero, pese a esta exquisitez, se descuelga a veces consciente, a

veces inconscientemente, lo cotidiano e incluso su defecto, lo vulgar, dentro del léxico modernista. Como tema generalizado (cuando abarca una estrofa o varias), habitualmente abandona el prosaísmo para elevarse a poesía, es decir, se realza lo ordinario. Pero cotidianeidad, mundo habitual que les rodea del que no pueden sustraerse a su pesar. Véase, por ejemplo, «La duquesa de Job» de Gutiérrez Nájera, donde con leve ironía, envuelta en un tono modernista y galante, el poeta no puede evitar describir, veladamente, el carácter íntimo de su relación con la mujer que nos viene dado por su conocimiento de ese diario despertar de la duquesita Job, rodeada de un prosaico desayuno, único momento de su relación con el poeta.

Otros estudiosos, sin embargo, parecen avalar la probabilidad de una tendencia hacia lo cotidiano, por cuanto que el Modernismo se caracteriza «por un curioso sincretismo [...] donde los contrarios se codean amistosamente como en un salón mundano»<sup>3</sup>.

El modernista parece huir de lo cotidiano, dado que su actitud es de evasión contra una sociedad que no cuenta con el arte. Bien a su pesar, habrán de utilizar los mismo términos que la sociedad en la que viven, ya sea como aceptación, ya sea como intento de transformación de donde procede «el modo» de tratamiento de lo cotidiano: si lo cotidiano se utiliza sin verdadera consciencia por el poeta, entonces se trata de un acercamiento nostálgico; si lo cotidiano se utiliza «intencionalmente», puede tratar de manifestar dos propósitos: bien indicar lo contrario (ironía), bien transformar lo cotidiano, es decir, se utiliza con valor metafórico. Términos de uso habitual e incluso vulgar pueden apreciarse en algunos versos de Herrera [«Hay platos chinoscos, cisnes y paisajes, gente armada, pajes y doncellas cucas»<sup>4</sup>] de tal manera que llega incluso a rozar el prosaísmo. Lo cotidiano y su defecto: lo prosaico, sirven a los poetas modernistas en su rechazo del mundo que les rodea [«El otoño quiere llorar un pecado / y habla con el fraile que está en la garita»<sup>5</sup>]. De hecho, el artista se enfrenta a la sociedad burguesa y, sin embargo, se siente llevado también por la sensualidad y cierto positivismo que lo caracterizan, y que se traduce en una búsqueda de lo plástico como valor poético. Ya señaló Gutiérrez Girardot que el artista: «se evade voluntariamente de la cárcel de su siglo y vaga, con toda libertad, en otra época, con la cual, por última ilusión, le parece encontrarse en mayor armonía»<sup>6</sup>. Frente a este deseo, el poeta no puede evadirse de los valores predominantes de su mundo, vive una doble vida. El arte le permite crear otra realidad, pero esto se transforma en ambigüedad, ha de llegar al público y de ahí su aparente diversión y provocación. Su mundo es «un reino ambiguo en el que reinan la fantasía y la libertad, pero también la nostalgia del mundo y la sociedad que les expulsó»<sup>7</sup>. Su propia situación de dependencia respecto a la sociedad burguesa es, curiosamente, lo que nos va a ofrecer las distintas formas de tratamiento de lo cotidiano que ya he señalado someramente, esto es: rechazo, aceptación y su combinación (rechazo + aceptación), es decir, la ironía que pasa a convertirse en arte y en elemento básico del modernismo, dado que «disuelve la analogía, mina al mundo por su base al negar, con su doble perspectiva simultánea, la correspondencia de un sistema único»<sup>8</sup>.

En relación con la cotidianeidad, existe otro tema que lo conforma, esto es, su referente, la realidad. Martí indicaba que todo buen escritor debe concretar, lo que precisa necesariamente de un acercamiento a lo objetivo, por ello, toda palabra que se utilice debe estar exenta de equívocos, de donde surgirá la utilización de una terminología científica, asiduamente empleada por Herrera. Este rasgo científicista

colabora a menudo, en sus combinaciones terminológicas, a producir una sensación de exotismo, pero, al mismo tiempo, se vuelve prosaico en su acercamiento a lo real, y cuando esta realidad se cubra con el manto de lo habitual, entonces se transformará en cotidiano. Por ello, la terminología que en un principio pudiera servir como elemento «raro», termina acercándose a lo prosaico, y es utilizado por el poeta con una clara intención de «escandalizar» a la estética de su tiempo<sup>9</sup>.

La pasión por la forma, característica (según Florit y José Olivio Jiménez)<sup>10</sup> de la segunda generación modernista, atraviesa la casi totalidad de la obra de Herrera y Reissig. De ahí que el camino de observación de lo cotidiano sea en este autor más sinuoso y resbaladizo que en otros escritores modernistas, agravado por el hecho de que la «estética descubierta -dice A. Rama- propició el fatal desdoblamiento de la personalidad. Una cosa fue el poeta que vivió en un mundo de absolutos artísticos donde la religión del arte no consentía una sola concesión, y otra cosa el hombre a quien se lo permitieron compensatoriamente, las renunciaciones, fracasos y miserias de una condición humana tenida generalmente en menos»<sup>11</sup>. Por ello junto al exotismo, la rareza, la evasión intencionada, surge subrepticamente lo cotidiano, y con frecuencia lo vulgar, utilizado incluso como reiterado valor estético. La dualidad del autor, ya la indicaba el mismo Darío cuando reconocía que su vida real no podía escaparse al transcurrir de lo cotidiano.

Quizás el sentido de lo cotidiano en Herrera es contradictorio, pero no inexistente, como señala Américo Ferrari, el autor se encuentra dominado por «un sentimiento de ausencia de su realidad, de vacío, lo que lleva al poeta a crearse una realidad que no es por cierto exótica, sino sencillamente poética»<sup>12</sup>. Su exotismo es radicalmente distinto del de otros modernistas, puesto que intenta «disolver la naturaleza en el espíritu»<sup>13</sup> y no la recreación en la mera descripción de la belleza.

Por tanto, el sentido de lo cotidiano no aparecerá con gran asiduidad, sino que se manifestará veladamente, adquiriendo el referente un valor distinto, después de pasar por el tamiz del pensamiento poético. A Herrera no le interesan los objetos en sí, en su realidad sino «las resonancias que en él provocan esos objetos»<sup>14</sup>. Lo que intenta es «desrealizar la realidad, el exotismo, el arcaísmo, el cosmopolitismo pueden interpretarse como formas de enajenarse de una realidad desprestigiada o invalidada», de tal forma que demuestra una clara preferencia por los temas extraños frente a los cotidianos, pero sin embargo éste también aparece, en mi opinión, sobre todo en su sentido de la escena, como analizaré a continuación. Salinas aclara un tanto el hecho de la utilización de lo raro, cuando señala que Darío busca los cisnes porque son «formas disponibles sobre las cuales el poeta podía descargar las significaciones que se le ocurrieran, haciéndoles portadores simultáneos de uno u otro símbolo»<sup>15</sup>. Por este motivo no podemos buscar en el Modernismo nuestra propia cotidianeidad, sino la del autor. Lo que se trata en definitiva es de observar la manifestación de lo cotidiano en el escritor, su forma de realidad, como añade Mireya Camurati, Herrera «se sirve de elementos extraños, que alía a los más familiares y próximos para lograr un apartamiento de la realidad objetiva y la consecución del lenguaje simbólico»<sup>16</sup>. Por tanto su visión será distinta de la del primer Modernismo, puesto que trata de distorsionar la realidad, se apoya en ella para que sus elementos finalmente se extrañen o diversifiquen y «alcanzar así fuerza simbólica»<sup>17</sup>. Pero también, por su parte, los exotismos, tienen como fin alcanzar la representación simbólica, con lo cual cotidianeidad y rareza vienen a servir a un mismo propósito estético.

Voy a analizar a continuación, una vez expuestas las bases tanto del tratamiento de lo cotidiano en el Modernismo en general, como en Herrera en particular, la evolución, partiendo de los poemas anteriores a 1900 y diferenciando por poemas amorosos en primer lugar, descriptivos, y sociales o filosóficos, por último.

Respecto al tema amoroso, en su iniciación poética Herrera utiliza imágenes habituales pero únicamente a la manera tradicional, es decir, como símiles o comparaciones, metaforizaciones plásticas de sus ideas. Pero hay una seriedad esencial en estos poemas por lo que, en general, busca un ámbito de belleza exento de prosaísmo, es más, se centra en los rasgos de sus sentimientos (menos objetivos por tanto), y no en la descripción de la amada (escena habitual de los modernistas en su tratamiento de lo cotidiano, donde la actitud de la mujer es causa esencial de su forma sentimental). Si tomamos por ejemplo tres poemas, podemos ver claramente estos aspectos:

## Nocturno

«¿Vamos ligero, vamos al prado,  
ebrio a tu lado,  
dándole el alma, siempre iré yo,  
y hasta las aves cantarán, fuerte,  
creyendo al verte  
que es una aurora que descendió».

## Berceuse Blanca

¡Pliega tu faz mi Lirio!  
¡Duerme, mi vida, duerme!  
No has menester que Venus sus legiones embosque  
duerme, no temas nada, heme a tus pies inerme  
temblando como un pobre niño a mitad de un bosque.

## Wagnerianas

«¡Vamos a pasear querida! Plutón fecunda la dormida tierra,  
y teje Dios en el cielo su luminoso arabesco.  
¡Vamos a pasear querida! florecen las dormidas amapolas  
como blasfemias sangrientas que Richepin cincelara;  
como bocas de odaliscas, como ardientes mejillas de manola,  
como lenguas que Swinburne con su gran cincel tallara».

En «Berceuse blanca» la imagen metaforizada se hace cotidiana, el poeta no es ya un ebrio de amor, sino un niño que teme por su amor. Así la pasión ha sido reemplazada por la ternura. En *Wagnerianas* (poema intermedio, en el tiempo) la mujer se presenta como algo más conocido pero también lejano, mientras que en *Berceuse blanca*, se transparenta la imagen de la mujer dormida que en ese momento despierta la delicadeza del poeta, quien, para expresar su amor, se servirá de los términos habituales de las canciones de cuna. El acercamiento sólo se ve interrumpido por la mención a Venus, y dicha mención, por su parte, significa básicamente la innecesariedad de la belleza artificial, frente a ese conocimiento cotidiano del poeta, en la ternura (que es, por su parte, un sentimiento que une en sí el trato diario exento de lo exótico y lo sensual y además, la ternura supone también acercamiento mayor, puesto que prescinde de la inobjetividad y embotamiento de la pasión).

Por tanto, respecto al tema amoroso hay en sus primeros poemas cierto alejamiento de lo cotidiano. Plantea una situación extraordinaria, aunque también posible y objetiva, sin el abigarramiento que aparece en «*Wagnerianas*» donde el sentimiento del poeta se apasiona y la figura de la amada se pierde en la propia sensualidad de un erotismo insinuado donde se enfrentan o hermanan los contrarios (Dios, blasfemias, bocas de odaliscas). Curiosamente, donde la escena se vuelve cercana y diaria es en «*Berceuse blanca*». En sus primeros poemas, lo cotidiano, si aparece, se viste de exclamación, la mujer se describe pero en su lejana belleza, como ocurre en «*Ráfagas*»: «Tu rostro.../ Tu talle.../ tus risas.../ tu boca.../ tus besos.../ tu voz.../ tu llanto...», o bien en «*A la que me odia*», donde el amor es deseo pero no algo propio, cotidiano, sino únicamente descripción de la belleza ideal, que se goza en un momento agradable: «Yo te ofrezco cadenas de abrazos / si me das un altar en tus brazos / si en tus besos me ofreces un cielo...» poemas tan distintos de aquellos de *Las Clepsidras*, en estos apenas si hay exotismo, y tan sólo interesa la plasmación de sentimientos. Ya en «*La musa de la playa*», Herrera inicia otra «forma» poética, acumula citas, historias mitológicas y empiezan a aparecer claramente símbolos («Forma esa barca nuestro errante lecho / sobre esa patria de Nereidas solas»). Al mismo tiempo se envuelve de un ambiente que describe, a veces, por el simple placer de la descripción («Escucha: el universo es poesía. / ¡Dios canta su divina serenata; / la playa es un gran piano de armonía / la luna es una hipérbole de plata!», p. 266). Paulatinamente empieza a aparecer lo cotidiano, y de forma diferente cada vez, unas, como en «*Holocausto*», siendo símbolo de promesas: «muchas cartas, muchas flores / lazos, rizos, pensamientos y mariposas escritas: / versos

todos del Poema de mis pasados amores, / joyas de hermosos matices como serpientes malditas!» (p. 267). En estos versos combina elementos cotidianos -que adquieren un significado distinto del suyo habitual- con otros como «serpientes» que se enfrentan por su significado y negatividad a los anteriores. En otras ocasiones, el poema habla del sentimiento del autor, algo que paulatinamente irá desapareciendo para dejar paso a la sensualidad más cruda y a su vez, a la razón.

A través de las descripciones, el poeta se acerca a lo cotidiano. Herrera es un poeta más descriptivo que de acción -en general- lo que no ocurrirá tanto en Darío o Lugones donde todo evoluciona hacia un fin. En Herrera, las acciones que se describen dan la impresión de una parada en el tiempo, un tiempo lento que se pierde en su vaguedad. Las escenas son escenas de mínimo movimiento, de pasos callados y pausados. Curiosamente, hay siempre un llamamiento a la acción, ese «Ven» o ese «Vamos» tan frecuentemente repetidos. Lo más curioso es que en sus poesías más modernistas, la actividad máxima y momentánea se realiza en la última estrofa y en ocasiones, en el último verso («golpeó tres veces mi pujante aramada, / y en el portal de tu Ciudad Rosada / clavé mi sádico pendón de muerte»: Emblema afrodisíaco *Las Clepsidras*). En Amazona, ocurre lo mismo: «lo dislocó y ante la cresta indemne / surgiste sobre el sol, roja y solemne / como un Arcángel incendiando el mundo» («Amazona». *Las Clepsidras*, p. 108).

Conforme logra el goce del amor, en vez de acercarse a la amada, la aleja, la sitúa en un mundo inasequible en el que sólo actúa la mujer y el poeta, un mundo de fantasía sin espacio ni tiempo, ilocalizable, donde todo se transforma en imagen y símbolo, es por tanto en sus «Cromos exóticos» donde cualquier referencia a lo cotidiano desaparece. Por otra parte, el léxico adopta términos científicos en un intento de objetivar y racionalizar, pero que de hecho alejan a los personajes, situándoles en una región de rarezas exóticas. Así sus versos: «A mí tu néctar de misantropía» «la sabia / noche, que quintaesencia mis antojos» «la Arabia metafísica y triste de tus ojos» (Inspiración remota) «harpistas supersustanciales» «astrales / pitagORIZACIONES», «a cada arpegio... Trema / el Harpa» (El Harpa y Dina). Junto a los términos científicos, los adjetivos utilizados habitualmente para otros términos que adquieren cierto valor prehistórico, arcaizante y a menudo idolátrico, como ofrendas al dios amor, nunca citado (Misa bárbara, Liturgia erótica, Oblación abracadabra), en otras ocasiones la calificación sorprende en su carácter de cotidianeidad, pero que en su combinación con otros términos se manifiesta en toda su rareza: «Ante un póstumo rictus de tu mano, / miraba descorcharse en el cetrino / pensamiento del agua, el remolino / de un taciturno mal humor pagano» (Transfiguración macabra, p. 114).

En *Las Clepsidras*, por tanto, transforma el acto amoroso en un verdadero «cromo exótico», como él mismo señala, pero que no ironiza, algo que no ocurría en sus poemas anteriores, como es el caso de *Los parques abandonados*, donde la melancolía y la ternura acercan al amor, tanto si es correspondido, como si se encuentra en fase de «logro». Si comparamos los poemas *Misa bárbara* y *Luna de miel*, se puede observar claramente la diferencia entre las dos series:

## Misa bárbara

Trofeo en el botín de los combates  
propiciadora del Moloch asirio,  
fue tu cautiva doncellez de lirio  
ofrenda de guerreros y magnates.  
Ardía el catafalco. Ante el Eúfrates  
que ensangrentó el rubro de tus martirios,  
sonreíste, entre lámparas y cirios,  
al gemebundo réquiem de los vates.  
Sobre la hoguera de los sacrificios,  
chirrió tu carne, ruina de suplicios...  
Entonces los egregios Zoroastros  
en un inmenso gesto de exterminio  
erizaron sus barbas de aluminio  
sopramundaneamente, hacia los astros.

## Luna de miel

Huyó, bajo sus velos soñadores,  
la tarde. Y en los torvos carrizales  
zumbaba con dulzuras patriarcales  
el cuerno de los últimos pastores.  
Entre columnas, ánforas y flores  
y cúpulas de vivas catedrales  
gemí en tu casta desnudez rituales  
artísticos de eróticos fervores.  
Luego de aquella voluptuosa angustia  
que dio a tu faz una belleza mustia,  
surgiendo entre la gasa cristalina  
tu seno apareció como la luna  
de nuestra dicha y su reflejo en una  
linfa sutil de suavidad felina.

Como puede observarse, en *Los parques abandonados*, lo cotidiano se convierte en ironía y viene a relacionarse también con un tiempo parado en una escena, una especie de teatralización, en la que lo que se narran son hechos acaecidos y no únicamente

sentimientos. Ello se produce como intento de objetivación de la poesía, racionalización que indefectiblemente conducirá por su carácter a una mayor aparición de lo cotidiano. Por otra parte, se busca «un sistema analógico menos evidente, más imaginario [...] una síntesis del espíritu donde no es posible separar lo sensorial y lo intelectual: la imagen busca una mayor realidad»<sup>18</sup>. De ahí que lo cotidiano, como hemos visto pase a cobrar una gran relevancia como imagen poética transformada: la idea del tren que se va, separando a los amantes, se convierte en premonición se antepone al tiempo real relatado, y la máquina se transforma en animal que llora la ausencia de su dueño: «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» (La sombra dolorosa, p. 41).

Cuando una escena habitual pasa a ser cumbre para el poeta, ésta aparece transformada, y lo cotidiano viene ofrecido únicamente a través de sugerencias envuelta en una compleja metaforización, así la escena de la amada ante el teclado, y el instante del beso del poeta, se unifican y transforman la escena: «Una profética efluencia de miedo / ante el menudo aprisco de tus dedos / como un David, el piano interpretaba. / En tanto, desde el místico occidente / la media luna, al ver que te besaba, / entró al jardín y se durmió en tu frente» (La reconciliación, p. 42).

Situación similar a la que aparece en «Decoración heráldica», pero que se antepone por su alejamiento de espacio y tiempo concretos a la que realizará en *Las Clepsidras*: el desdén por el amor del poeta, hace de éste un esclavo de su amada, imagen habitual de toda la poesía amorosa, pero en lo que difiere es en su forma de utilizar lo diario vulgarizándolo: «Mi dulce amor que sigue sin sosiego, / igual que un triste corderito ciego de la huella perfumada de tu sombra / buscó el suplicio de tu regio yugo / y bajo el raso de tu pie verdugo / puse mi esclavo corazón de alfombra» (p. 42). El exceso de cotidianeidad en las comparaciones, deja un leve sentido de ironía (triste corderito ciego), así como lo habitual (el pie sobre la alfombra) le sirve al mismo tiempo para simbolizar su sentimiento.

En todos estos poemas, el poeta consigue humanizar a su amada, sirviéndose de acciones habituales que se relatan en sus momentos claves. Utiliza en la descripción detalles cotidianos, así en «Rendición», habla de modernidad, toilette, moño, ojeras, corpiño, falda, etc. elementos que describen a su protagonista, pero que pasan a significar algo distinto («Lució la tarde, ufana de tu moño», p. 46), y en «El sauce», el árbol se transforma en «viejo sacerdote» que se inclina uniendo a los amantes. En cualquier caso, lo que interesa es la plasmación de un instante habitual, corriente, que permanece transformado en virtud de la poesía, lo de menos en cualquier caso es la dinámica: «La anécdota es mínima. Se trata en la mayoría de los casos de encuentros narrativos, pero, salvo excepciones, no hay elementos narrativos, son momentos»<sup>19</sup>, pero instantes que se eternizan, incluso rodeándose de cotidianeidad, al utilizar expresiones habituales «Y dimos en sufrir».

Por tanto, en su poesía amorosa pasa por etapas diferentes, en un primer momento, la mujer no es algo cercano, sino puro ideal, mientras que en *Los Parques* Herrera quiere detener la escena en un instante conocido por el poeta, y en el que predomina su ideal de belleza poética, dentro de una relación que se manifiesta a través de la sugerencia. En esta poesía el escritor se sirve de escenas cotidianas, de elementos habituales, que cobran un significado diferente, al tiempo que empieza a insinuarse

cierta ironía. Por otra parte, ante lo erótico, adopta una forma distanciada, que, como señala Idea Vilariño, «se manifiesta en su exposición deliberadamente técnica y mecánica»<sup>20</sup>. En *Las Clepsidras*, parte de un erotismo esencial en un tiempo y lugar indeterminados, donde lo que interesa no es ya una escena, sino a veces, tan sólo un instante de la acción cuyas circunstancias no se explican, y que únicamente aparecen narradas en una ambientación básica, a fin de destacar ese momento parado en el tiempo. La amada, tanto si es víctima, como si es diosa, aparece totalmente alejada del lector, y lo cotidiano se utiliza a nivel de término con el fin de producir esencialmente la sorpresa.

Por último en *Berceuse blanca*, la mujer (tanto si es la amada real, como si es el ideal o la muerte misma) se acerca al poeta, que la humaniza, hasta el punto de que cierra el poema con la muerte de la amada en una escena donde el amor vence: «con llantos y suspiros mi alma ante tu fosa, / dará calor y vida para tu carne yerta».

Respecto a sus poemas descriptivos, encuadrados, sobre todo en *Los éxtasis de la montaña*, Herrera y Reissig va a describir escenas campestres, paradas en el tiempo, al igual que hiciera en *Los Parques*, de forma que insinúa su intento de universalización y prolongación en el tiempo. Motivos por los que, tratándose de describir una realidad bien conocida, existe un acercamiento mayor a lo cotidiano y una utilización mayor de términos habituales. Precisamente, las poesías serán más universales, cuanto más se acerquen a lo diario, esto es, a lo que cada lector pueda reconocer y aceptar como típico del campo. De esta forma, lo cotidiano y lo universal son necesarios, se precisan y complementan. Hecho que ya insinuaría Borges, al afirmar, hablando de la poesía de Herrera, que había logrado «hermanar lo privado y lo público»<sup>21</sup> -si bien, el escritor argentino, renegaría posteriormente de la poesía del modernista- o lo que en mi opinión se ampliaría a lo universal y lo cotidiano.

Ya en estos poemas se insinúa su constante intento de universalización que logrará todo su sentido en lo que podríamos llamar poemas filosóficos («La vida», «La torre de las esfinges», «El hada manzana»), y la universalidad, por su parte, nos explica su sentido de lo cotidiano: «se crea un desequilibrio entre el mundo que se ve y se toca [...] y el otro, el impalpable, que invade con su inmensa fuerza abstractiva a aquél y lo reduce a una entidad irreal, transparente, sutil, existente sólo en la leve arquitectura de las imágenes»<sup>22</sup>. Estos procesos de desrealización que ya he analizado en la poesía amorosa se producen, así mismo en su poesía descriptiva.

En «El regreso», el tiempo se ha parado en la espera del pastor, los verbos se transforman en un presente eterno de escena pictórica que se describe, y que se universaliza en la tradición literaria pastoril: «Un cielo bondadoso y un céfiro tierno... / la zagala descansa de codos bajo el pino, / y densos los ganados, con paso paulatino, / acuden a la música sacerdotal del cuerno». En otros poemas, la ironía insinuada a través de los calificativos, dará el paso a escena cotidiana, en cuanto *que la misma naturaleza* se humaniza: «No late más un único reloj: el campanario, / que cuenta los dichosos hastíos de la aldea, / el cual, al sol de enero, agriamente chispea, / con su aspecto remoto de viejo refractario...» (La siesta, p. 10). Pero la ironía también se produce por la combinación de lo cotidiano con lo extraordinario, a través de un nombre equívoco, como en «El Alba»: «Filis prepara el huso. Tetis, mientras ordeña, / ofrece a Dios la leche blanca de su plegaria».

De lo cotidiano, a menudo en estos poemas pasa a lo prosaico y vulgar, con un intento claro de ironizar y que luego utilizará en su poesía de pensamiento: «Almizclan una abuela paz de las Escrituras / los vahos que trascienden a vacunos y cerdos» (Claroscuro, p. 13). Este continuo acercamiento a lo prosaico hace que «sus campesinos [...] aunque idealizados, [...] son casi siempre creíbles y muy poco conversadores»<sup>23</sup>.

En «El Consejo» y «El cura», inicia una crítica de personajes, que ampliará en «La torre de las esfinges» al modernismo. Los protagonistas ya no son dioses, ni amores, ni seres extraordinarios, sino hombres y mujeres rayanos en la vulgaridad, esta vulgaridad nos viene dada por la falta de correspondencia entre acciones o palabras y los hechos reales, es decir, entre lo ideal y lo fáctico: «Conjeturan fiebrosos del principio escondido... / luego el mago predice la miseria y la peste; / el poeta improvisa, mientras, vuelto al Oeste, / el astrónomo anuncia que en Hispania ha llovido» (El Consejo, p. 14).

Por último en los poemas de pensamiento como en *La torre de las esfinges*, el poeta aborda la cotidianeidad como ironía. Es en este momento cuando empieza a utilizar como habituales términos científicos, hasta el punto de que si en principio eran empleados con el fin de producir la extrañeza, ahora se usan para provocar la ironía. Estos términos se unen a expresiones vulgares, con el fin de producir una crítica y una burla mayor «En túmulo de oro vago, / cataléptico fakir, / se dio el tramonto a dormir / la unción de un Nirvana vago...» (p. 27). Junto a ellos hay que situar aquellos vocablos «modernos», que se utilizan con fines poéticos, con lo que a veces se tiene la impresión de encontrarse en el Barroco: «pulula el sordo rumor / de algún pulverizador / de músicas de tormento» (p. 27).

En conclusión, podemos observar en Herrera y Reissig una evolución que irá conduciéndole paulatinamente, tanto a la profundización de los temas universales, como a la crítica de sus opiniones anteriores a través de la ironía. En su última época esta evolución se puede percibir por medio del análisis de los términos de lo cotidiano que utiliza en su poesía con una libertad mayor que en su primera etapa. En sus últimos poemas, lo cotidiano, por tanto, aparece a nivel de palabra. Sin embargo, en *Los éxtasis* y *Los parques*, lo cotidiano se vuelve algo imprescindible para el desarrollo poético, en ambos casos a nivel de escena, pero a partir de *Los maitines de la noche*, elabora un «lenguaje abstracto y complicado», puesto que se trata no tanto de describir un mundo exterior, como «las tensiones dramáticas, las obsesiones y las alucinaciones del alma». En definitiva, se trata de que lo cotidiano y lo real desaparezcan bajo la magia del lenguaje, motivo por el cual, el término habitual aparecerá únicamente como vocablo expresivo que no se relaciona con su entorno normal.

---

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

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

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

