

y excluido. Este reino ambiguo (el de *Azul...*) constituyó la primera escala del universo nuevo y complejo que Darío, en su vasta creación inmediatamente posterior, llegaría a configurar.

**Jorge Eduardo Arellano**

## El universo imaginario de Herrera y Reissig

**L**as distintas escuelas del formalismo crítico, si bien aportaron en nuestro siglo un conjunto muy rico de estrategias analíticas, se concentraron metodológicamente en el análisis de la dimensión verbal, desatendiendo otros niveles constitutivos del texto poético, como los psicológicos o antropológico-imaginarios, por ejemplo. La dimensión imaginaria que hunde —como afirma García Berrio— «sus raíces, más allá de la productividad explícita y controlable de los mecanismos textuales, en espacios antropológicos subconscientes de orientación espacial y de simbolización mítica», es valorada por la crítica actual como una instancia decisiva en la construcción del significado del texto<sup>1</sup>.

La investigación exclusiva de la estructura material, verbal, resulta insuficiente para determinar la compleja significación de un texto «mito-poético» como el creado por Herrera y Reissig. Declara el poeta en *Syllabus*: «Todo

<sup>1</sup> García Berrio, A., *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Editorial Síntesis, 1988, pág. 4.

tiene un símbolo, todo esconde una revelación... Todo lo invisible quiere hacerse presente»<sup>2</sup>.

La lectura de esta obra poética, que propende al máximo apartamiento de la realidad objetiva y se encuentra asediada por el deseo de explorar las más ocultas y secretas realidades del ser y del universo, nos revela la creación de un riquísimo universo simbólico: en ella conviven y se articulan, de modo coherente, símbolos que se alojan en los «régimenes» de lo imaginario establecidos por Gilbert Durand, el diurno, nocturno y el eros, y diseños de estructuración del espacio, que responden a la forma más arraigada y universal de concebir las condiciones del ser en la existencia.

Un primer grupo de símbolos que convergen en la obra herreriana nos revelan la angustia, el temor del poeta ante el tiempo y la muerte<sup>3</sup>: son los denominados por Gilbert Durand los «rostros del tiempo» del «régimen diurno» de lo imaginario: la hora crepuscular, las tinieblas nocturnas, las imágenes animales, la mujer fatal, «devoradora». En poemas como «Los ojos negros», «Desolación absurda» o «La Torre de las Esfinges», son frecuentes las imágenes animales con connotaciones negativas (el gato negro, los cuervos, «reyes de las sepulturas», y la araña de «muerte»); dominan, por otra parte, un espacio nocturno, tenebroso, y una luna «pavorosa y negra». La medianoche se configura en «La Torre de las Esfinges» como la hora en que los animales maléficos y los monstruos infernales actúan; es hora de brujas, y es, pues, el momento en que hace su aparición el demonio femenino, un «ángel negro».

La identificación de la mujer con el mal conduce a su representación por diversos animales, ya que, como ha señalado Carl Jung, el animal simboliza la psique no humana, lo «infrahumano instintivo». En la séptima parte del poema, la mujer es caracterizada a través de términos como «carnívora», «antropófaga», ya que aluden a su condición de fiera, de animal devorador, agresivo, que con sus dientes desgarran a sus víctimas. Y no sólo es serpiente, escorpión, sino que Herrera y Reissig la convierte en un ser con una configuración contraria al orden natural, la radicaliza hasta lo monstruoso: es hidra, salamandra, esfinge<sup>4</sup>.

Su erotismo es destrucción, muerte, es la «pasión del abismo/ por el Ángel Tenebroso»<sup>5</sup>. El esquema de la caída condensa los aspectos temibles de la mujer que induce al hombre al pecado y lo atrae con su erotismo hacia el abismo, hacia su destrucción. El anhelo inevitable de aquello que lo destruirá se manifiesta en el poema «La Vida»: una amazona fascina al poeta, me atraía/ como un fabuloso imán», y él la sigue en ese viaje, cuyo destino será una «tétrica abadía»<sup>6</sup>.

La mujer, que es «flor erótica», «maldita» y «marchita», como la describe el poeta en «Desolación absurda», se presenta como la aliada de Cronos

<sup>2</sup> Herrera y Reissig, J., «Syllabus», en *Poesías completas y páginas en prosa*, edición y prólogo de Roberto Bula Píriz, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 713.

<sup>3</sup> Herrera y Reissig vivió marcado desde su nacimiento por una lesión cardíaca congénita. Su visión del mundo estará determinada por la experiencia de sentir próximo su fin.

<sup>4</sup> El símbolo de la esfinge, que contiene un valor alusivo sumamente rico, recorre toda la lírica de Herrera y Reissig, desde las primeras composiciones hasta las últimas que escribió. Aparece ya en dos poemas de 1900: «Las Pascuas del Tiempo» y «Los ojos negros»; forma parte del título de uno de sus poemas más originales, «La Torre de las Esfinges», y en «Berceuse blanca», la amada dormida es «toda la esfinge».

<sup>5</sup> Herrera y Reissig, Julio, «Desolación absurda», en *Poesías completas y páginas en prosa*, edición de Roberto Bula Píriz, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 330. Todas las citas de la obra herreriana que se efectúen en adelante corresponderán a esta edición.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 370.

y Thánatos. Resulta así interesante observar el carácter femenino que se le atribuye a los relojes de agua, denominados clepsidras. Este es precisamente el título de una colección de poemas herrerianos en los que se funden erotismo y muerte.

Las constelaciones de símbolos que se articulan en torno a la mujer fatal remiten a la negatividad del tiempo y del destino mortal del hombre. Y si como señala Ernst Cassirer la angustia que se siente ante la muerte constituye un sentimiento humano profundamente arraigado, la tendencia a rebelarse y negarla forma parte también de las respuestas más universales del ser. Ante esta instancia de la temporalidad y la muerte, la imaginación diurna asume una actitud de lucha, y el combate contra ese «monstruo devorador» que es el tiempo, se ilustra con el símbolo de la espada. El corcel simbólico del poema «La Vida», que representa el «Yo consciente y audaz del poeta», lleva ondeando entre su crin una lira y una espada, símbolo de su lucha contra las fuerzas oscuras que amenazan su existencia. De esta forma, el corcel destruye al dragón, «con una patada augusta le destrozó la cabeza», y desdeña «una maestra agresión de Sagitario», el símbolo del tiempo destructor. Ante la realidad de su condición finita —«sobre su pecho grabada/ con mi letra en sangre humeante/ leí esta palabra: ¡Fin!»—; el poeta sueña con elevarse hacia un espacio eterno e infinito<sup>7</sup>.

El esquema ascensional es uno de los impulsos imaginarios de orientación en el espacio más representativo de la poesía de Herrera y Reissig. En torno a él se agrupan, por ejemplo, símbolos como la montaña, la torre y la escala, que comportan la idea de verticalidad, altura, condiciones que permiten escalar y elevarse hacia lo cósmico y eterno. Con respecto a la montaña, diremos que si bien está presente en toda la lírica herreriana, es una presencia dominante en el paisaje de las «eglogánimas»:

... La placidez remota  
de la montaña sueña celestiales rutinas (pág. 108).  
(«El Despertar»)

El título de la colección nos anticipa que es una montaña en «éxtasis», detenida, inmóvil y, como afirman los místicos, alcanzar el éxtasis implica alcanzar también un estado de reposo eterno. La montaña participa del simbolismo espacial y temporal de la trascendencia: extática, trasciende el flujo temporal inmovilizándose en un eterno presente, y ante todo límite espacial, se yergue en contacto con el cielo, trascendiendo el mundo terrestre. Puede observarse, además, en el espacio textual de *Los Éxtasis de la Montaña* el predominio absoluto del presente intemporal.

Como la montaña, la torre tiene una significación esencialmente ascensional y corresponde a una visión monárquica y aristocrática de la reali-

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 355.

dad, puesto que el individuo se aleja del mundo para observarlo desde arriba y dominarlo. Se manifiesta así su sueño de conquistador. Como afirma Gastón Bachelard, la «contemplación desde lo alto de las cumbres traduce el sentido de un repentino dominio del universo»<sup>8</sup>.

Herrera y Reissig creó su «Torre de los Panoramas» y su «Torre de las Esfinges»: ambas representan la distancia que el poeta desea establecer entre su yo, situado en la cumbre y el mundo, distancia que le permitirá abstraerse de la realidad, liberarse de toda atadura lógica, para dar rienda suelta a su imaginación. Ante el mundo, dominado por intereses utilitarios, materialistas, ante el tiempo y la muerte, el poeta levanta y opone su «torre de la fantasía en los dominios supersustanciales/ donde la luna no se pone nunca...», donde el tiempo se inmoviliza en un eterno presente (pág. 337).

En la poesía y en la prosa escrita por Herrera y Reissig se encuentra expuesta la concepción de que la única vía a la inmortalidad que le ha sido concedida al hombre es el amor a la mujer de «belleza sobrehumana». En su poema «El Jardín de Platón» de la serie *Los parques abandonados*, exclama:

y, ¡oh maravilla ingenua, en ese abrazo  
nos pareció abrazar el infinito!... (pág. 412)

El abrazo es la imagen de la fusión amorosa y del deseo de expansión, implica la supresión de la individualidad para en forma de «uno» (término empleado por el poeta en «El abrazo pitagórico»), abarcar el todo, la inmensidad. Frente a la vida que reprime y constriñe, el ser sueña con la anulación de los límites y con su expansión hacia lo cósmico.

Contrapuesta a la mujer fatal, vinculada a imágenes animales negativas, a un espacio tenebroso, infernal, símbolo de un eros perverso que conduce al ser a su destrucción, se halla en la poesía herreriana la imagen de la mujer «ángel», asimilada a la luz y a las estrellas, símbolo de un amor espiritual y del anhelo psíquico de eternidad y trascendencia. La estructura del sistema de símbolos se caracteriza, pues, por un dualismo básico: noche y día, caída y elevación, eros perverso y amor ideal, tiempo y muerte, trascendencia y eternidad, son polos antagónicos en la construcción imaginaria del universo poético de Herrera y Reissig.

Otra respuesta del ser ante el tiempo destructor y que marca otro itinerario en su obra, consiste en transformar, como afirma Gilbert Durand, los «ídolos asesinos de Cronos en talismanes benéficos», en invertir sus valores afectivos<sup>9</sup>. Recordemos que para el teórico francés el «régimen nocturno» de la imagen se sitúa bajo el signo del eufemismo, y es el dominio de los símbolos de la inversión y de la intimidad. En el poema «Berceuse blanca», el poeta imagina la muerte de su amada como un sueño, un reposo eterno, la eufemiza y, por tanto, la destruye:

<sup>8</sup> Bachelard, Gastón, *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 89.

<sup>9</sup> Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1983, pág. 183.