

## **IMÁGENES Y METÁFORAS TRASLATIVAS DE LA POESÍA DE JULIO HERRERA Y REISSIG Y SUS PRECEDENTES EN LA ESCRITURA DE JOSÉ MARTÍ**

Ningún estudioso pone en duda que Julio Herrera y Reissig, ese uruguayo cansado del aire irrespirable de su ciudad, se dedicó al culto de la palabra. Más discutible ha sido considerarle un virtuoso de la métrica y el ritmo. En este sentido las opiniones son dispares si atendemos a los estudios de Henríquez Ureña, Domínguez Caparrós o Pérez y Curis. Nadie duda de que Herrera y Reissig sea un poeta aunque sí se ha cuestionado su papel como creador. Ciertamente no fue muy apreciado ni por Lorca, ni por Cernuda ni por Miguel Hernández<sup>1</sup>, quien, en el "Epitafio desmesurado a un poeta (Julio Herrera y Reissig)", escribió: "Quiso ser trueno y se quedó en sollozo". Pero también es evidente que Herrera y Reissig tuvo un papel destacado en la generación del 27.

A Herrera y Reissig se le ha achacado cierta "manía enfermiza con el modernismo". En verdad, al leer sus poemas, la contorsión con la semántica, el culto que deviene el "barroco del modernismo", la exageración de los modelos modernistas, el tensor y jugar con las palabras hasta desvirtuarlas, parece que obedece a puro virtuosismo, pura orgía formal.

En mi opinión, el modernismo queda bien definido si atendemos a su concepción poética la cual, invirtiendo el orden tradicional, entiende que es la forma la que nos lleva a la idea, el ritmo el que traduce el pensamiento y las imágenes las que aportan un sentido de trascendencia al poema. Pero en el caso de Herrera y Reissig hay

que preguntarse si se guió por el mismo criterio que inspiró a muchos otros modernistas a la hora de trabajar y aunar la forma y el contenido poéticos. ¿Sintió que el espíritu está en la forma, que el espíritu deviene y es forma? No dudamos en responder que así fue cuando pensamos en el Darío de "El coloquio de los centauros", de "Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo" y otros poemas suyos, o en los "Nocturnos" de Silva; en la obra de Gutiérrez Nájera, o en Martí quien definió con clarividencia el modernismo como la forma del contenido, a través de las siguientes imágenes irracionales: "El verso es perla. No han de ser los versos como rosa centifolia, toda llena de hojas, sino como el jazmín de Malabar, muy cargado de esencias<sup>2</sup>". La palabra, en este caso, se concibe como expresión del espíritu. Pero cuando leemos la poesía de Herrera y Reissig dudamos acerca de su sinceridad. La forma para el modernismo es "la forma del contenido". En este sentido, Herrera y Reissig no siempre asumió las bases teóricas y filosóficas del modernismo, aunque se hiciera eco de ellas y las repitiera mecánicamente, como una fórmula.

Keats y los prerrafaelitas afirmaban que la belleza, la estética, se torna idea y por tanto fin. Herrera y Reissig, a pesar de que en ocasiones expuso ideas afines (da la impresión que por refracción de la época), es un poeta problemático porque su poesía rezuma puro virtuosismo. Leyendo su poesía se nos plantean algunas cuestiones: ¿El exceso de verbalidad desvirtuó la idea? ¿fue un poeta devorado por su escuela, por el afán de ser otro Góngora? Él mismo, al comentar la poesía del autor del *Polifemo*, anota que

<sup>1</sup> Véase el estudio de Vicente Granados Palomares, "Julio Herrera y Reissig y el 27", en *Julio Herrera y Reissig. El hombre y su obra*, études réunies par Enrique Marini-Palmieri, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes, 1985, p. 106 y ss.

<sup>2</sup> José Martí, *Obras Completas*, La Habana, Edición de Ciencias Sociales, t. XV, p. 265

“causa no sé qué extraño vértigo, y produce la rara embriaguez de una visión que cambia de forma a cada momento, como una serpentina en medio de la sombra” (*Conceptos de crítica*).

Borges, que rescató parcial y fragmentariamente la poesía del uruguayo, anotó en *Inquisiciones* que la “lírica de Herrera y Reissig es la subidora vereda que va del gongorismo al conceptismo: es la escritura que comienza en el encanto singular de las voces para recabar finalmente una clarísima dicción”<sup>3</sup>. Guillermo de Torre calificó al uruguayo de poeta barroco por su estilo y expresionista por su visión. Américo Ferrari señala la filiación de Herrera y Reissig con la poesía barroca, no como escuela si no como visión<sup>4</sup>. Idea Vilarino, sin embargo, matiza, al respecto, que no es un poeta barroco porque a su poesía le falta el patetismo que caracteriza al barroco<sup>5</sup>. Entre este ir y venir del barroco al modernismo (el modernismo se nutre del barroco a la vez que incorpora las más variadas y disímiles escuelas) y al expresionismo, el propio Herrera y Reissig expresaba en *Conceptos de crítica* algunos juicios negativos sobre Góngora (“la tela chillona de su imaginación”), aunque es indudable la admiración que sintió por el poeta español. Herrera y Reissig será criticado, a su vez y por iguales motivos, por García Lorca, Miguel Hernández o Cernuda. La poesía, decía Herrera y Reissig, debe sacudir, emocionar, conmover al lector. Pero uno se pregunta si todo esto no puede llevar a la búsqueda del puro efectismo. Ángel Rama ya destacó la teatralidad y el travestismo como rasgos de la manifestación pública del arte herreriano<sup>6</sup>.

El problema radica en la falta de sinceridad que parece haber, a veces, en su poesía, ante tanta “hoja de rosa centifolia” (dicho en términos

martianos). Así se tiende a creer, también, cuando se leen frases que definen a nuestro poeta como “enfermo de epilepsia de la metáfora” (Coiné, 1968). De exceso de verbalidad, por otro lado, adolecieron muchos otros poetas modernistas y Borges lo puso de manifiesto al referirse a algunos poemas de Lugones (su animadversión hace éste motivo los elogios hacía las posibilidades expresivas de la poesía herreriana). El cubano Virgilio Piñera no dudaría en calificar de tantálicos a los escritores que se preocupan más por el efecto o el impacto que produzca su obra en el lector que por su contenido o autenticidad.

Pero Herrera y Reissig, aunque no hubiera patetismo en su poesía, ni búsqueda de la forma del fondo, ni espíritu, no sólo se adelantó a los movimientos de vanguardia sino que influyó en poetas como Huidobro, Borges o Vallejo<sup>7</sup>. La cuestión es que en estos poetas sentimos el latido mientras que en el uruguayo es difícil encontrarlo. Américo Ferrari lo dice de una manera elegante y poética cuando, al comentar las conabidas influencias de Herrera y Reissig sobre la obra poética de Vallejo, declara: “El tema eglógico o campestre es común sin duda a los dos poetas pero con la diferencia de que el campo de Herrera es estrictamente literario, mientras que el de Vallejo surge de las vivencias de su infancia en un pueblo agreste de los Andes del norte del Perú. Dicho de otro modo, en Herrera es puramente poético y en Vallejo vital”<sup>8</sup>. Y este

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Sociedad Editorial Proa, p. 139

<sup>4</sup> Américo Ferrari, “La poesía barroca de Julio Herrera y Reissig y su irradiación en las vanguardias hispanoamericanas”, en *Julio Herrera y Reissig. El hombre y su obra*, ob. cit., p. 97 y ss.

<sup>5</sup> Prólogo a *Poesía completa y prosa selecta*, Caracas, Ayacucho, 1978.

<sup>6</sup> “La estética de Julio Herrera y Reissig: el travestido de la muerte”, en *Río Piedras*, Universidad de Puerto Rico, nº 2, marzo de 1973, p. 33

<sup>7</sup> Sus consideraciones teórico-poéticas quedan inscritas en algunos artículos o ensayos publicados en la *Revista*, como “Conceptos de crítica” o “Psicología literaria”. Su biografía, en clave alegórica, puede leerse en *La vida* (1903) y en *La torre de las esfinges* (1909). Adelantándose en el tiempo, la poesía de Herrera y Reissig se caracteriza por los juegos creacionistas, por la sintaxis y las imágenes “vallejianas” y por las hipálages tan apreciadas por Borges, como se constata en *Los parques abandonados* (1902-1907) y en *Las clepsidras* (1909). Por otra parte, el simbolismo se impone en su libro poético *Los éxtasis de la montaña*. Las clepsidras, a mi entender, conjugan la exacerbación del modernismo con los prematuros procedimientos de vanguardia.

<sup>8</sup> El poema titulado “La vejez prematura” de *Los Parques abandonados* es uno de los textos “precursores” de la poesía de Vallejo. Las imágenes irracionales para expresar esta riña amorosa, el maltrato amoroso, el perdón que llega demasiado tarde, la vejez prematura del

rasgo de la poesía de Herrera y Reissig no me parece connatural al modernismo, a pesar de retórica que caracterizó a algunos de sus seguidores. Por otro lado, también Vallejo se quejó de que el surrealismo se había convertido en pura fórmula para hacer poemas.

Curiosamente, sucede algo parecido cuando se analizan los textos teórico-poéticos del autor uruguayo. De esta manera, a las definiciones que hace del romanticismo, el simbolismo o el decadentismo parece faltarles cierta asunción vital y sobrarles retórica. Sobre los movimientos y escuelas literarios (romanticismo, simbolismo, decadentismo, modernismo, realismo, naturalismo), no parece tener ideas más claras que Martí o Darío. Los tres -y aún otros- confundieron escuelas, posiblemente porque el modernismo aceptó todo y todo lo mezcló. Ya lo señaló Martí: con los temas se cambia de estilo según los goces distintos que ocasionan.

Los posteriores poetas se acercarán a los adjetivos de Herrera y Reissig (hipálages que proceden del barroco inglés y español, se revitalizan con la poesía de Whitman y llegan a nuestro escritor, siendo retomadas, posteriormente, por Huidobro y Borges), a sus imágenes, a su distorsionada semántica y les insuflarán espíritu e historia. Digo historia porque Herrera y Reissig -y Góngora-, siguiendo las clasificaciones de Washington Delgado<sup>9</sup>, son "poetas intemporales".

Toda esta problemática (¿el estilo es el ser?) puede ejemplificarse en uno de los rasgos de estilo más llamativos de la poesía de Herrera y Reissig y que tendrá honda repercusión. Se trata de la creación de imágenes o metáforas que traducen realidades fenoménicas en realidades de la vida psíquica o espiritual, siguiendo la defi-

nición de Víctor Gustavo Zonana<sup>10</sup>. Borges ya recaló en este tipo de asociaciones que él denominó metafóricas. En este sentido, Borges define la metáfora como "una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de emociones"<sup>11</sup>. Eso quiere decir que ciertas formas comparativas o imaginísticas las agrupará bajo el epígrafe de metáforas.

Guillermo de Torre, por su parte, en su *Literaturas europeas de vanguardia*, las define de la manera siguiente, sin establecer diferencias entre metáfora e imagen:

He de añadir un par de observaciones que harán más pensativa mi alabanza y de algún provecho al leyente. La inicial es atañedora a un peculiar linaje de metáforas que Herrera y Reissig frecuentó. Quiero hablar de esas frases traslaticias que para esclarecer los sucesos del mundo aparential, los traducen en hechos psicológicos. Ya Goethe y Hölderlin nos pueden ministrar algún ejemplo de esa figura. En castellano, ninguno es tan ilustremente hermoso como el incluido en este dístico del uruguayo: "Y palomas violetas salen como recuerdos/ De las viejas paredes arrugadas y oscuras"<sup>12</sup>.

Estos versos, que forman parte de uno de los poemas más logrados de Herrera y Reissig titulado "Claroscuro", reaparecerán en el capítulo "Examen de metáforas", de *Literaturas europeas de vanguardia*, bajo la categoría de "imágenes que utilizan lo concreto".

Estas imágenes se prodigan sobre todo en el libro poético *Los éxtasis de la montaña*. En él leemos: "Lilas, violadas, lóbregas, mudables como ojerías/ las rutas, poco a poco, aparecen distintas" ("Las horas graves"); y también: "El lago azul del sueño, que ni una sombra empaña/ es como la conciencia pura de la montaña" ("La

deseo, la última imagen que pone el punto y final del soneto y del amor, la invención de vocablos por derivación, en fin, el propio desarrollo del texto nos recuerda a la futura poesía de Vallejo, en concreto a su poema "Heces".

<sup>9</sup> Washington Delgado, "Tiempo e historia en la poesía de César Vallejo", *Caminando con César Vallejo, Actas del coloquio internacional sobre César Vallejo* (CERPA, Grenoble, Universidad Stendhal, mayo de 1988), Lima: editorial Perla, 1988.

<sup>10</sup>Herrera metaforista. ("Una lectura desde Jorge Luis Borges"), en *Julio Herrera y Reissig. El hombre y su obra*, ob. cit., p. 158

<sup>11</sup> En *Textos recobrados, 1919-1929*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 114

<sup>12</sup>Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Editor Caro Raggio, 1925, p. 151-152.

noche”). Se trata, a mi entender, de imágenes visionarias (impresionistas o expresionistas), siguiendo las definiciones de Carlos Bousoño. Son imágenes puesto que aparecen los dos términos, el real y el figurado. Son visionarias porque no hay semejanza ni racional ni lógica entre los dos términos, pero la imagen produce emoción.<sup>13</sup>

Herrera y Reissig hace continuas traslaciones de lo material a lo inmaterial<sup>14</sup>, de lo fenoménico a lo psíquico o espiritual, como en el poema titulado “El guardabosque” donde funde el mundo material con el sentimental o psicológico: “De jamón y pan duro y de lástimas toscas /cuelga al hombro un surtido y echa a andar taciturno”. Herrera y Reissig se ayuda de las hipálages para vivificar la naturaleza: “la montaña sueña”, “la hierba es mísera” o “la leña madrugadora”. En las “Horas completas”, después de la cena, siguiendo la relación pitagórica de armonía con el universo, la veleta rechina, el viento ríe, el mar se encoge de sumisión, la hoguera aplaude, el túnel bosteza y la cúpula hincha su giba. En este mundo de alucinaciones, quijotesco, en esta realidad espectral, el poeta confiesa su profundo desasosiego: “Y hosco persigo en mi sombra/ mi propia entidad que huye!”.

Tales personificaciones y vivificaciones nos traen el recuerdo de la poesía de Whitman y caracterizarán la poesía de Borges. Sobre este fenómeno Guillermo de Torre apuntaba:

Creemos que es Herrera y Reissig uno de los poetas modernos que afrontan por vez primera la Naturaleza con un gesto de comunión, de espíritu interomnínico, de interpenetración de cualidades humanas y silvestres. Todos los elementos de la Naturaleza se le aparecen humanizados, transformados y asequibles, merced al poder taumatúrgico de sus metáforas. Acierta plenamente a corporeizar las imágenes más abstractas,

a metamorfosear lo animado en inanimado y viceversa.<sup>15</sup>

Sin embargo, habría que ver cuál es el espíritu o qué filosofía anima a Herrera y Reissig a crear estas imágenes visionarias que a veces resultan abstrusas o irreales. Es posible que a veces surgieran del juego caprichoso y efectista de un poeta modernista que disfrutaba con la lengua como no había ocurrido desde el barroco. En el caso de Martí, por ejemplo, el lector puede descubrir tras su lenguaje imaginístico y metafórico, de sinestesias y catacrexis, su pensamiento filosófico, su psique. Martí no hay duda de que escribió “con sangre” y amó tanto el lenguaje que sólo lo concibió como expresión de su espíritu.

El escritor cubano utilizaba este tipo de imágenes “traslativas”, que veremos después en la poesía de Herrera y Reissig, ya en la temprana fecha de 1874. Su afán era crear un “lenguaje espiritual”, es decir, un lenguaje que elevara al hombre y le otorgara una percepción distinta del universo. De esta manera, sorprenden las imágenes que utiliza al referirse al estilo de Ralph Waldo Emerson, cuando comenta que no “lo ponía a hervir”<sup>16</sup>; y continúa: “no es su estilo montículo verde, lleno de plantas florecidas y fragantes: es monte de basalto”. Para Martí los versos del trascendentalista Emerson son o “anciano barbado”, o “ángel gigantesco de alas de oro, que se despeña desde alto monte verde en el abismo”.

Martí utiliza estas imágenes porque se guía por el principio de armonía universal, la ley universal por la que todo es análogo en la tierra y cada orden guarda relación con otro orden. El idioma, por tanto, como señala William D. Isaacson, proviene de la naturaleza. Se compone de palabras que son simbólicas de objetos concretos en la naturaleza: “giran en torno a la Naturaleza”. En Martí, el uso de estas imágenes y su simbología responde a un hondo contenido filosófico y a una visión del mundo. En otra cró-

<sup>13</sup> Carlos Bousoño, *El irracionalismo poético*, Madrid, Gredos, 1977, p. 52 y ss.

<sup>14</sup> Véase Mercedes Serna, “Figuras modernistas y vanguardistas en la poesía de Julio Herrera y Reissig”, en *Julio Herrera y Reissig. El hombre y su obra*, ob. cit., p. 71 y ss.

<sup>15</sup> Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, ob. cit., p. 119

<sup>16</sup> José Martí, *Obras completas*, ob. cit., t. XIII, p. 17-33

nica fechada en mayo de 1882, y dirigida a *La Opinión Nacional*, Martí analiza la filosofía panteísta utilizando un lenguaje que lo es, esto es, un lenguaje en el que aparecen fusionados el ser humano y la naturaleza, el materialismo y el espiritualismo, los elementos idealistas y los no idealistas. Todo ello para alcanzar el equilibrio de la existencia. Dice Martí:

Cada hombre es la cárcel de un águila: se siente el golpe de sus alas, los quejidos que le arranca su cautividad, el dolor que en el seno y en el cráneo nos causan sus garras. La naturaleza no ha podido formular una pregunta a la que no haya que dar al fin respuesta. Es una obra tan lógica que, en su criatura más ruin se hallan los gérmenes de la criatura más alta, y en la más alta los gérmenes de la más ruin, no puede haber esa porción ilógica (...) Hay almas que no saben nada de esto, -porque hay almas-nubes, y almas-montes, y almas-llanuras y almas-antros.

La filosofía panteísta en Martí se define a través de la interacción entre los distintos órdenes de la naturaleza que conforman sus imágenes visionarias. Transformaciones que le llevarán a reafirmar en sus *Versos sencillos* que “y todo, como el diamante, antes que luz es carbón”.

La acumulación de imágenes es propio del estilo martiano y responde a algo más que a una técnica aprendida o una fórmula. En Martí la estructura artística refleja su realidad moral. Utilizando una imagen impresionista, en otro momento de sus “*Pollice Verso*”, de *Versos Libres*, declarará, con la fuerza que es propia de su estilo: “¡Zarzal es la memoria; más la mía/ es un cesto de llamas!”, en una dimensión emocional e intelectual.

Estas interacciones martianas se producen, si cabe con mayor énfasis, cuando el tema a tratar es el arte. En otras de sus declaraciones señalaba: “Yo no concibo libro sobre México que no deje delante de los ojos al cerrarse una montaña azul, y un ramo de flores”. Y finaliza: “Si yo escribiese sobre México, no me parecería que escribía, sino que hago un ramo”. La siguiente imagen de Mar-

tí es de filiación expresionista<sup>17</sup>: “¡Pensando en el Espíritu Creador, se sienten mares, y surgir solemnemente ponderosas montañas en el cráneo: y pensando en los dioses religiosos, se ven puños cerrados, ceños boscosos, mazos tintos en sangre, y hormigas!”.

Martí utilizó por primera vez catacrexis, hipálages, bisemias e imágenes que no seguían el rígido sistema del Siglo de Oro, por cuanto su uso responde a motivaciones psíquicas. Las correlaciones entre lengua y color, tan conocidas en la poesía de Herrera y Reissig (poemas incluidos en *Los maitines de la noche* escritos entre los años 1900 y 1903, según B. Gicovate), aparecen doce años antes en los escritos martianos. El uso que hace, por ejemplo, el poeta uruguayo del color violeta coincide con el de Martí: en ambos el lila denota aflicción y melancolía. Y aunque la aparición del valor cromático en la obra de Herrera y Reissig proceda de Albert Samain, fue Martí quien le dio color simbólico a la prosa. Éste asistió a la primera exposición de pintores impresionistas en 1874<sup>18</sup>. Casi treinta años después, en 1900, llegaría la filiación modernista de la poesía de Herrera y Reissig. Martí utilizaba en la temprana fecha de 1975 imágenes sinestésicas, siguiendo los ejemplos de Baudelaire y de Mallarmé. Herrera y Reissig explota la figura de la sinestesia esencialmente en *Los éxtasis de la montaña*.

En el manifiesto *Psicología literaria* (1908), Herrera y Reissig proclamaba su total adhesión al simbolismo, a la poesía que evoca más que revela, al arte de la sugestión y de la asociación insólita: “Hay un algo intraducible en toda idea”, afirma el autor y señala: “El pensamiento es la música. La melodía nace de la idea. Pensad y haréis vibrar”. Como simbolista, Herrera y Reissig busca la palabra “himética”, es decir, la palabra que contiene una idea melódica y musical, una

<sup>17</sup> Elisa Richter “Impresionismo, expresionismo y gramática”, en *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1936, p. 87.

<sup>18</sup> Es probable que Martí asistiera a la Primera Exposición de Pintores Impresionistas que tuvo lugar en 1874 y que fue de carácter privado. Martí declarará que la raíz del movimiento impresionista se encuentra en Francisco de Goya. El influjo de Goya sobre Martí es fundamental.

idea ligada a la expresión de los sentidos. Pero a veces da la impresión de que Herrera crea versos por preocupaciones de escuela, de forma programática, más que porque el pensamiento le mueva a ello.

Tal vez la desrealización que registra la poesía de Herrera y Reissig, sirviéndose de la fantasía, fue el resultado de su imperiosa necesidad de huir del mundo. La sublime estilización de la naturaleza pudo ser fruto de la disconformidad con el medio y con su propia vida. En *La torre de las esfinges* (1909) confiesa su profundo desasosiego: "Y hosco persigo en mi sombra/ mi propia entidad que huye!"<sup>19</sup>. Sin embargo, los temas de su poesía son tan estilizados y tan escasamente confesionales que cuesta llegar al alma del poeta, incluso cuando se fuerza a ser confesional, como ocurre con su poemario *La vida*.

Las reflexiones de Idea Vilariño, al respecto, son altamente significativas<sup>20</sup>:

Los parques abandonados, sentimentales y eróticos, en ningún momento reflejan el frenético deseo, la avidez que denuncian las cartas a Julieta. En ninguna parte, salvo en un hemistiquio de elocuencia suprema, aparece el sentimiento de la fugacidad de la vida, la espina de la vida breve que, si bien no son epocales, asomaron, a su tiempo, en Darío, y que hubieran estado más que justificados en Herrera. Tal vez fue así porque, pese a estar bailando en la cuerda floja, casi nunca le abandonará su buen humor de hombre y de poeta; o porque, en una dicotomía muy de época, discriminaba vida de poesía e integraba en el poema sólo aquellos materiales que, escindidos de la vida, cupieran en su organización. Hasta tal punto que, cuando dice "amo y soy un moribundo" no sabemos si se refiere a su verdadera y agónica situación o si sólo está cumpliendo con la décima (...)

Pero el modernismo justamente se caracterizó por la intrínseca relación entre vida y poesía. Huidobro, Vallejo y Borges se apoyaron en las figuras estilísticas y la imaginación de la poesía del

uruguayo. Herrera y Reissig despunta por la belleza de sus metáforas, imágenes, sinestesias e hipálages; porque se anticipó a los movimientos de vanguardia (creacionista "avant la lettre"), pero no logró dar con "el botón del pensamiento que busca ser la rosa", sólo encontró la palabra que huye, dicho en versos darianos. Son lógicas las interrogaciones que se hace José Olivio Jiménez al respecto:

¿Tomaba en serio Herrera esos tópicos sémicos, y los otros, y la suya fue así la obra de un loco genial, de un delirante, o de un esnobista (todo lo cual de él se ha dicho)? ¿O lo configuraba, los devolvía, de ese crispado modo suyo, en virtud de una actitud lúcida crítica y paródica, y resultaba entonces el producto de un artista no menos genial, y muy consistente, y muy moderno, audaz...? La grandeza de este poeta residiría en que fuera válida, como hoy empezamos a atisbar, esta segunda posibilidad"

Los versos de Herrera y Reissig han producido las más diversas reacciones.<sup>21</sup> Es justo decir que Herrera y Reissig tiene un lugar en la historia de la literatura por la influencia que esencialmente ejercieron sus metáforas, imágenes traslativas e hipálages en poetas que sí alcanzarían la inmortalidad literaria como Huidobro, Borges o Vallejo. Curioso es que Borges no aludiera o no se fijara en la capacidad metaforizante e imaginística de la poesía de Martí, esa "superstición antillana", pero las preferencias siempre son caprichosas y, por otro lado, Borges siempre sintió preferencia por el efecto deslumbrante de un texto, por la magia de las palabras, por la "fórmula formal".

MERCEDES SERNA ARNAIZ

Universidad de Barcelona

<sup>19</sup> En "Horas completas" de *La torre de las esfinges, Poesía completa y prosa selecta*, prólogo de Idea Vilariño, Caracas, Ayacucho, 1978.

<sup>20</sup> *Poesía completa y prosa selecta*, ibidem, XIII

<sup>21</sup> Me refiero a las opiniones de Octavio Paz, Emir Rodríguez Monegal, Guillermo Sucre o José Olivio Jiménez recogidas en *Julio Herrera y Reissig, Poesía completa y prosas*, edición crítica Ángeles Estévez, Archivos, 1998