La obra poética de Julio Herrera y Reissig: su universo imaginario

BEATRIZ AMESTOY LEAL

Universidad Autónoma de Madrid

BIBLIOTECA NACIONAL
URUGUAY

ediciones de la biblioteca

colección *nuestra crítica*

© 2008 Beatriz Amestoy Leal

© 2008
Biblioteca Nacional
Montevideo, Uruguay

Director de Publicaciones: Rafael Varela

Amestoy Leal, Beatriz, 1957-
La obra poética de Julio Herrera y Reissig :
su universo imaginario / Beatriz Amestoy Leal.
Montevideo : Biblioteca Nacional, 2008.
212 p. (Colección Nuestra crítica)

ISBN 978-9974-550-39-1
LC PQ8519.H454.Z5.A5
CDD 860.U
1. Herrera y Reissig, Julio-Crítica e interpretación
2. Literatura uruguaya-Historia y crítica, S. XIX-XX
I. Título Serie

Producción gráfica editorial: Adriana Cardoso ABC/D
Diseño de portada: Rodolfo Fuentes

Queda hecho el depósito que marca la ley

Impreso en Uruguay, 2008

La obra poética de Julio Herrera y Reissig: su universo imaginario

Beatriz Amestoy Leal

Índice

Prólogo de Teodosio Fernández 7
Introducción 11
1. La relación del poeta modernista con el contexto social 17
2. Julio Herrera y Reissig y la conciencia de su labor creadora:
   la reflexión teórico-literaria 29
3. La trayectoria literaria del poeta 63
4. La obra poética y su universo imaginario 81
5. Las imágenes arquetípicas de la mujer fatal y la mujer ángel 93
6. El erotismo y sus símbolos 121
7. La configuración simbólica del tiempo y del espacio en
   Los Éxtasis de la Montaña: las imágenes del espacio feliz 137
   a. La estructuración del tiempo cronológico: el día, la tarde
      y la noche 155
   b. La visión analógica del universo y el espacio poético 170
8. La luna: un símbolo degradado en la obra poética de
   Julio Herrera y Reissig 181
9. Conclusión 195
Bibliografía 201

Prólogo

La obra poética de Julio Herrera y Reissig: su universo imaginario fue la tesis con la que Beatriz Amestoy consiguió en 1992 el título de doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid. Los años transcurridos no han disminuido el interés ni la actualidad de sus aportaciones, que afortunadamente encuentran ahora en el formato de un libro la posibilidad de una difusión adecuada. Para esta edición se ha depurado aquel texto, condicionado por los requisitos que una tesis doctoral exigía, para ofrecer al lector lo esencial de un trabajo que ilumina decisivamente el universo de Herrera y Reissig, el excepcional poeta uruguayo.

Su profunda preparación teórica daba a Beatriz Amestoy la seguridad de que, entre las diversas opciones que la crítica literaria podía ofrecerle, la "Poética de lo imaginario" —Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Jean Burgos— constituía el apoyo más adecuado a sus fines. El desarrollo de su análisis demuestra el buen uso que hizo de esos instrumentos, que nunca suponen un obstáculo para el acercamiento preciso y directo a la obra de Herrera y Reissig, en la que se dibujan ahora con nitidez oposiciones entre la luz y la sombra, entre la vida y la muerte: las formas en que la imaginación del poeta concretó sus emociones, formas que oscilaron entre la armonía que este estudio permite asociar a lo diurno o ascensional, por una parte, y por otra las rupturas que desequilibraron esa armonía introduciendo la presencia de la noche y de otros símbolos que daban cuenta de los misterios entrevistos cuando se profundizaba en los ámbitos oscuros de la subjetividad del poeta, en los territorios del sueño y de lo subconsciente.

La obra de Herrera y Reissig fue el territorio en el que la aspiración a la armonía y a la belleza trató de conjurar toda amenaza, sin que por eso dejaran de sentirse las presencias del tiempo, del dolor y de la muerte,

rupturas que se concretaron a veces en visiones oníricas o esperpénticas y en una expresión barroca o hiperbólica, soluciones aptas también para disminuir la relevancia de esos peligros o para conjurar de algún modo sus riesgos.

Porque la tuvo, el estudio de Beatriz Amestoy otorga especial importancia a las representaciones de la mujer, cuya omnipresencia en la obra de Herrera y Reissig posibilitó una extraordinaria riqueza de matices que en último término oscilaron entre la condición angélica o maligna —concreciones femeninas de lo diurno y lo nocturno, esas tensiones determinarían la significación del amor y del erotismo—, aunque por momentos también se recurriera a su condición de madre para expresar la nostalgia de la inocencia perdida y el anhelo de una integración armónica en la naturaleza.

El estudio de los espacios imaginados para *Los éxtasis de la montaña* confirma que fue allí donde la aspiración a la armonía con el universo encontró una de sus concreciones mejores, conjurando incluso la amenaza destructora del tiempo. El símbolo de la luna es un último pretexto para hacer evidente la capacidad creadora y a la vez subversiva de Herrera y Reissig, que supo recorrer el camino que llevaba del esteticismo modernista a la agresividad de la vanguardia.

Esta brevísima introducción no pretende ni puede reflejar la riqueza de matices que ofrece el análisis realizado. Antes de llegar a él, el lector encontrará otros aspectos también intensamente tratados, que lo prepararán adecuadamente para acercarse al universo personal de un poeta que conjugó la herencia romántica con la asimilación de elementos parnasianos y otros de origen decadente o simbolista, y cuya intensidad lírica desdibujaba los límites entre los diversos géneros que cultivó a lo largo de su trayectoria breve e intensa.

La significación del espiritualismo y del irracionalismo que impregnan su obra no podía resaltarse sin recordar las corrientes de pensamiento dominantes en la época, como el positivismo que tanta presencia tuvo en la vida intelectual y política del Uruguay del 900, y como el socialismo y el anarquismo que empezaban a cuestionar el orden vigente. En esa atmósfera y contra ella pudieron surgir intelectuales y artistas autodidactas y bohemios como Herrera y Reissig, que hizo de su "Torre de los Panoramas" el centro de difusión de propuestas de signo esteticista y decadente que al cabo significarían una verdadera revolución literaria.

Sus comentarios o juicios críticos lo muestran bien al tanto de las inquietudes culturales de su tiempo, y de ellos se ha sabido extraer información decisiva para entender tanto su época como la búsqueda literaria que entrañaba su concepción de la belleza y del arte, también patentes en el minucioso y lúcido trabajo del escritor.

Porque no hay obra artística que no sea de algún modo autobiográfica, Beatriz Amestoy ha recuperado, también con acierto, la personalidad de Herrera y Reissig, arrojando más luz sobre los significados de su obra. Ahí están su crítica a cuantos representaron para él el servilismo, la hipocresía y los intereses bastardos de la política uruguaya, el desdén con que se refería al primitivismo conservador que dominaba los hábitos sociales de su país, y también el rechazo del mercantilismo que tuvo oportunidad de observar en Buenos Aires. Contra ese ambiente mediocre esgrimiría la agresividad de su vestimenta y de sus actitudes, e incluso su leyenda de perseguido y de morfinómano, aunque encontrara sus armas mejores en el aislamiento y en el arte.

La recreación de pasados míticos o históricos, de estilizadas atmósferas pastoriles o ambientes suntuosamente barrocos, fue una manera de oponerse a su entorno, pero también de decir y eludir a la vez su melancolía ante el paso del tiempo, así como su temor a la enfermedad y a la muerte y su familiaridad con ellas, entre otras obsesiones y angustias que no sólo su alegría de vivir y su sentido del humor hicieron tolerables: también determinaron en buena medida su apelación a la parodia y a lo absurdo como formas de neutralizarlas, y explican sus inquietudes metafísicas y su interés por doctrinas esotéricas y por el espiritismo, posibilidades de adentrase en una dimensión oscura e inquietante que también encontró un espacio en sus versos.

Mérito de Beatriz Amestoy es el haber demostrado que gracias a su arte, a la eficacia de sus imágenes y de sus símbolos, esas obsesiones personales de Herrera y Reissig alcanzaron la proyección universal que hoy permite a sus lectores sentirlas como propias.

Teodosio Fernández
Universidad Autónoma de Madrid

Introducción

> La razón y la ciencia sólo vinculan a los hombres con las cosas, pero lo que une a los hombres entre sí, en el humilde nivel de las dichas y penas cotidianas de la especie humana, es esta representación afectiva por ser vivida, y que constituye el reino de las imágenes.
>
> Gilbert Durand

El poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910) ocupa un lugar de extraordinaria significación en la historia de la poesía en lengua castellana. Escrita aproximadamente en un decenio, su obra poética se caracteriza por una estética sincrética y por una variedad estilística que fue propia del discurso modernista. Herrera y Reissig, como ha reconocido la crítica, desempeña un papel fundamental dentro de la evolución del Modernismo, movimiento al que se adhirió de forma tardía en 1900, y al que aporta una concepción del arte en su relación con la realidad y una expresión poética audaz, original, afines a las que asumirán los poetas de la vanguardia artística.

Su obra propende al máximo apartamiento de la realidad objetiva para primar el mundo de la imaginación y las emociones internas de su creador: "Las cosas se hacen facsímiles/ de mis alucinaciones...", dirá en *La Torre de las Esfinges.* Los horizontes de su poesía fueron, pues, los horizontes de su alma: su estro poético procede de la "perspectiva interior", según declara en *Syllabus* (prólogo que escribió para el libro *Palideces i Púrpuras* del argentino Carlos López Rocha). En este mismo texto el poeta afirma que el ideal que lo mueve y define su programa estético estriba en la libertad absoluta. Surge así una obra que sorprende por la variedad de registros poéticos, tonos y ambientes, una obra que ha recibido los calificativos de polifónica, versátil e incluso de hiperbólica por la sobrecarga barroca de algunos de sus versos.

Su arte, en el afán de explorar nuevas sendas expresivas, rompe con las consagradas convenciones poéticas (la luna, por ejemplo, cae de su pedestal), juega con lo sagrado y trascendente (la religión, la muerte). Las

figuras míticas y literarias son caricaturizadas, y penetramos por la vía del absurdo y de la deformación en el esperpento, cuyo sello más característico es la teatralidad. En su universo literario convive, en clave disonante, un mundo y un lenguaje armónico, manifestación del pleno acuerdo entre el ser y el universo, con el desequilibrio y fragmentación del yo, con la agresividad verbal que sacude emocionalmente al lector.

La lectura de esta obra polifacética revela, por otra parte, la creación de un riquísimo universo simbólico: símbolos, arquetipos antropológicos, esquemas de estructuración se articulan dinámicamente en el espacio textual. Con el presente trabajo nos proponemos como tarea fundamental ahondar en esta dimensión imaginaria del texto herreriano, aspecto éste que no ha sido suficientemente tratado por la crítica que hasta el momento se ha ocupado de la obra del poeta uruguayo. Dadas las características de este texto, un texto que puede ser definido como "mito-poético", el análisis exclusivo de su estructura material, verbal, nos parece insuficiente y empobrecedor. Como afirma García Berrio:

> Se abre así en este nivel de actividad imaginaria de los textos poéticos, el componente estético más encumbrado y decisivo de su significación[1].

Sumidos en los estratos hondos de la constitución simbólica de la poesía, resultan de gran utilidad para su aplicación metodológica, los principios desarrollados por la denominada *Poética de lo imaginario*. Esta corriente psicológico-literaria, que hunde sus principios más firmes en la psicología de los arquetipos de Carl Jung y en las investigaciones poéticas de Gastón Bachelard, está representada en la actualidad por las formulaciones de Gilbert Durand y Jean Burgos. El punto de partida de ambos teóricos es la revalorización de la imagen y de lo imaginario. Como escribe Breton, lo imaginario es la "justicia suprema", la "norma fundamental", junto a la que la "continua fluctuación del progreso científico aparece como un fenómeno anodino y sin significaciones"[2].

Gilbert Durand, miembro destacado de la Escuela de Eranos y fundador del Centre de Recherches sur l'Imaginaire, proporciona en su difundido libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* una valiosa sistematización de símbolos. Considera el teórico francés que

1 Antonio García Berrio, ***Teoría de la Literatura***. Madrid, Cátedra, 1989, p. 394.

2 Gilbert Durand, ***Las estructuras antropológicas de lo imaginario***. Madrid, Taurus, 1982, p. 12.

"lo imaginario —es decir, el conjunto de imágenes y de relaciones de imágenes que constituye el capital pensado del homo sapiens— se nos aparece como el gran denominador fundamental donde se sitúan todos los procedimientos del pensamiento humano"[3].

Con su "Introducción a la arquetipología general", subtítulo del citado libro, ha pretendido Gilbert Durand ofrecer un repertorio de esas grandes constelaciones simbólicas de la humanidad que intentan responder a los "mitologemas", a las cuestiones relativas a la vida y a la muerte, la relación del hombre con el otro, su sitio en el universo.

Jean Burgos, por su parte, ha elaborado en su libro *Pour une poétique de l'imaginaire* una sintaxis imaginaria del texto poético. Su propuesta se presenta como desarrollo complementario de la organización de los símbolos llevada a cabo por Durand. La sintaxis imaginaria representa una línea de investigación que atiende a la estructura asociativa del símbolo en el espacio del texto. Se basará, según Burgos, en el estudio de las "relaciones y modos de relación", precisará las "determinaciones de las imágenes-símbolos, otorgándoles función y particularizándolas con ello" y hará "aflorar esquemas que las guían en sus reagrupamientos". Es importante evidenciar en el texto los "esquemas", principios dinámicos, organizadores, que corresponden a unas "tendencias orgánicas, vitales", y no solamente a unas "actitudes reflejas dominantes", como afirma Gilbert Durand[4].

Contamos, pues, con un instrumental teórico lo suficientemente sólido y completo para abordar con seguridad el examen simbólico-imaginario de un texto que nos reclama un enfoque de esta naturaleza. Partimos de la convicción de que es el texto y su específica conformación verbal e imaginaria, el que determina el tipo o los tipos de crítica que deben movilizarse para aportar un mejor conocimiento del mismo. Debemos precisar, además, que apelar a este espacio de la constitución imaginaria de esa unidad expresiva y comunicativa que se denomina convencionalmente texto, no implica olvidar o desatender su dimensión

3 Ibíd., p. 11.

4 Jean Burgos, ***Pour une poétique de l'imaginaire***. París, Editions du Seuil, 1982, p. 155.
En la página 125, dice el citado crítico:
«De fait, si c'est à des tendances organiques profondes, vitales, qu'ils correspondent, et non pas seulement à des attitudes réflexes dominantes qui trouveront leurs manifestations ultimes dans les représentations du texte...».

verbal. Como afirma García Berrio, los dos grandes constituyentes del poema, en "homogeneidad interactiva", son "texto material y universo imaginario", por tanto, compartimos plenamente su propuesta de una integración de las dos vertientes tradicionales de la crítica: el formalismo y la psicocrítica.

El análisis del sistema simbólico y de la red de relaciones que establecen estas entidades significativas en el tejido textual, tiene como objetivo descubrir el mito personal del poeta, sobre él se edifica la relación que entabla consigo mismo y con el otro (el tú de la amada, polarizada en sombra y luz) y con el entorno socio histórico en el que se inserta. Su visión del mundo responde a una época, la de fin de siglo, dominada por un sentimiento de incertidumbre, oquedad y desorientación; caracterizada, además, por la universal reacción contra el positivismo y sus postulados filosóficos.

Herrera y Reissig, Carlos Reyles, Horacio Quiroga, Roberto de las Carreras, Delmira Agustini, José Enrique Rodó, entre otros, son los escritores que en el Uruguay de 1900, defendieron los fueros del arte como actividad autónoma y de la belleza en son de protesta contra la estética realista y el espíritu utilitario de una sociedad burguesa que marginaba al escritor. Frente al positivismo, teoría afirmativa del orden burgués, Herrera y Reissig otorga primacía a la Metafísica y a los valores espirituales que dotan de significado a toda experiencia humana.

Esa sed de lo absoluto y trascendente que descubrimos en su obra ("Iba en balances de genio/ devorando lo absoluto.") desvela el anhelo psíquico de sustraerse a la realidad de un tiempo que se sabe mortal. En el poema *La Vida* expresa:

> Era un reloj poeniánico
> Este reloj psico-físico,
> Que con latidos de pánico
> Iba marcando mi mal! [5]

Y en la nota que figura a pie de página aclara: "Se alude al corazón arrítmico del Poeta, quien ha sufrido siempre de una desesperante neurosis cardíaca que le ha hecho temer por la vida".

5 Julio Herrera y Reissig, La Vida, en ***Poesías completas y páginas en prosa,*** Madrid, Aguilar, 1961. El resto de las citas de la obra herreriana corresponderán a esta edición. La hemos seleccionado por considerarla la más completa.

Julio Herrera y Reissig nació con una insuficiencia cardíaca que le causó a los cinco años una crisis casi mortal. Esta enfermedad congénita fue su nudo trágico y marcó su existencia y su visión de la realidad. Tras haber experimentado en 1900 (fecha clave en lo vital y en lo literario) otra grave crisis, revive en un texto en prosa titulado *Lírica invernal* esa experiencia. Con un tono humorístico, propio de quien ha podido distanciarse afectivamente del hecho, establece la vinculación entre su vuelta a la vida y su vocación literaria:

> "¿Y mi primera aventura?- Pues bien, fue con la muerte. Mi vocación por el Arte, se me reveló de golpe frente a esta enlutada. Y también, a qué ocultarlo, mi vocación por la vida... Curé de un susto, debéis saberlo (...) Por esos tiempos enfermé. Ignoro si en broma. Mi lecho bailaba el cake-walk. Consolas, velador, cenefas, cuadros, todo en embriaguez macábrica se movía, gesticulaba de un modo espiritista. La ciencia dijo: no salva, no puede salvar. Tiene un corazón absurdo, metafísico, que no es humano. Como lo oís, fatalmente desarrollado el órgano del amor... Me moría... cosa inaudita! Precisaron veinte médicos la hora exacta de este gran acontecimiento (...)
>
> ¡Oh qué mañana en que mi corazón como una bestia comenzó a correr hacia el jardín de Atropos!
>
> Los médicos al verme sano me cumplimentaron con rencor; no se conformaban con mi mejoría. Es lógico. Yo hubiera debido morir. Eso era lo científico, lo serio. Mi resurrección, en cambio fue lo literario, lo paradojal. ¡Lo enfermo!..."[6]

Desde el temor a la muerte y contra esta "enlutada" —afirmando el eros como fuente de vida, recurriendo al humor como forma de conjurarla y buscando vías de trascendencia—, Herrera y Reissig edificará su universo literario. Su vida y su obra osciló entre esos dos polos, luz y sombra, vida y muerte. César Miranda, amigo entrañable del poeta, lo recuerda de la siguiente manera: "Aún me parece verlo y oírlo, efusivo, torrentoso, siempre jovial... Y así siempre, sencillo, casi infantil, con su sonrisa de niño enfermo y sus ojos en éxtasis... Yo he dicho alguna vez que su vida estuvo siempre sumergida en la luz y en la sombra como los astros..."[7]

6 Julio Herrera y Reissig, ***Lírica invernal,*** en ***La Razón***, Año XXVI, Nº7611, Montevideo, 1904, pág.1. El texto fue recogido por A. Sergio Visca en ***Antología de poetas modernistas menores,*** Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, 1971, vol. 139, pp. 211-240.

7 Pablo de Grecia (César Miranda), ***Prosa,*** Montevideo, Barreiro y Ramos, 1918, p.16.

1

La relación del poeta modernista con el contexto social

En septiembre de 1902 apareció en la revista *Vida Moderna* un ensayo de Julio Herrera y Reissig, titulado "Epílogo Wagneriano a *La política de fusión*", que constituye un interesante punto de partida para el análisis de la situación de desarraigo del artista modernista en la sociedad burguesa de finales del siglo XIX y principios del XX.

En este artículo, concebido en forma de carta dirigida al autor de *La política de fusión* (Oneto y Viana), Herrera formula en primera instancia una crítica a la sociedad uruguaya, a sus costumbres y a los partidos tradicionales. La cita que encabeza el artículo es toda una declaración de principios:

> "Todos estos peajeros y estos Reyes, y estos mercaderes; todos estos guardianes de países y de tiendas, todos son mis enemigos. Abomino todo sacrificio al dios vulgo o al dios éxito. Me repugna lo trivial. Odio la hipocresía y el servilismo como los mayores crímenes. He de decir la Verdad aunque me aplaste el Universo. (Nietzsche: *Así hablaba Zarathustra*)"[8].

En días de ceguera partidista, Herrera y Reissig denuncia en las páginas de su ensayo el partidismo sin ideología: se pertenece, en su opinión, al Partido Colorado y al Partido Blanco por tradición o por "acción refleja". Dice:

> "Difícilmente habrá una política más estúpida que la nuestra. Los partidos podrían servir de símbolos de necedad, de atraso, de superstición. En el capítulo de los 'Caracteres Emocionales' he probado extensamente,

8 Julio Herrera y Reissig, "Epílogo Wagneriano a ***La política de fusión***", en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Madrid, Aguilar, 1961, p. 763.

> apoyándome en Comte, Stuart-Mill, Bain, Spencer, Lombroso, etcétera, que estos partidos son estratificaciones cerebrales de odio, sanguinarismo y acción refleja, de acometividad primitiva... Los hombres dirigentes de esta política, y casi la mayoría de los secuaces se manifiestan maniquíes de instinto, sin ideas originales, inconscientes de un porvenir general..."[9].

Herrera recurre —repetidas veces— a la obra de Spencer, a sus *Principios de Sociología* esencialmente, como fundamento de su teoría. De acuerdo con el adelanto científico del s. XX, cree que es hora de que "los Atridas calmen sus odios cerriles en las aguas emolientes del río del olvido"[10]. Critica a aquellos escritores y políticos que aseguran, por respeto a lo que se hereda, que los partidos políticos deben permanecer como tales en la sociedad uruguaya. Se niegan así al progreso, al cambio. Dice entonces el poeta:

> "No puede exigirse ridiculez más monstruosa, contradicción más flagrante, blasfemia más inconsciente de los Principios Científicos"[11].

El "horror a variar", el apego al pasado y a la tradición, son para Julio Herrera y Reissig las características emocionales más sobresalientes del pueblo uruguayo. Todo lo que implique novedad, originalidad y cambio, es motivo de rechazo e incluso de burla por parte de los hombres y mujeres que integran la sociedad uruguaya:

> "El uruguayo como el hombre primitivo, es conservador en algo grado, para lo cual tiene un entusiasmo de conserje de Museo. El "horror a variar" que dice Spencer, lo estrecha en los rediles de las experiencias ordinarias...
> Los uruguayos se mofan hasta caerse de hilaridad cuando se les habla de las doctrinas sociales, del anarquismo científico, de las nuevas inducciones de la psicología... Para ellos ser rojo y nacionalista es sólo hallarse en lo cierto. Lo demás es todo un sueño ridículo de charlatanes, de pobres desequilibrados..."[12].

La lectura del "Epílogo Wagneriano..." revela, por parte de Julio Herrera, un claro conocimiento de las ideas científicas y filosóficas de su época así como de la realidad y del país en que vivía. No es cierto, por consiguiente,

9 Ibíd., p. 768.
10 Ibíd., p. 773.
11 Ibíd., p. 775.
12 Ibíd., pp. 778 y 780.

como afirmó Darío en la conferencia que dictó en Montevideo, en 1912, que Herrera viviera "out of the world". Precisamente, el perfecto conocimiento de la situación política de su país lo determinó, en primer lugar, a renegar de su divisa colorada. Él, de familia colorada por tradición, expresa:

> "A ser yo colorado como lo he sido en un tiempo, cuando era virgen mi espíritu, cuando juzgaba que era una doncella de chandra gubernativa, cuando era cuerdo, como dicen por esas calles algunos incurcuncisos; cuando mi pensamiento nevando ingenuidades no había sido nutrido con el áspero tónico de ciencias como la sociología, la filosofía y la psico-fisiología te hubiera aplaudido..."[13].

En segundo lugar, el rechazo de la problemática nacional lo llevó a asumir una actitud displicente con respecto al ambiente social y político que se respiraba:

> "... me encuentro a gran distancia de inclinaciones locales, de banderías de plaza pública...
> Como te digo, anclado lejos de la costra atávica, libre por excelencia de la cureña aborigen, sin la mochila disciplinaria del palaciego pedestre, me arrebujo en mi desdén por todo lo de mi país, y a la manera en que el pastor tendido sobre la hierba contempla, con ojo holgazán, correr el hilo de agua, yo, desperezándome en los matorrales de la indiferencia, miro, sonriente y complacido, los sucesos, las polémicas..."[14].

Herrera y Reissig no sólo se siente ajeno a la realidad de su país, manifiesta también el desencuentro entre sus ideales o aspiraciones y ese ambiente provinciano que impide su realización. Se pregunta entonces:

> "... qué será de mi arcilla fosfórica y sonámbula, errante por un empedrado de trivialismo de provincia, rendida de soportar la necesidad implacable de este ambiente desolador!"[15].

Estas reflexiones contenidas en el "Epílogo Wagneriano..." son representativas de ese conflicto que se estableció entre el escritor modernista y los valores de una sociedad tradicional que privilegiaba el criterio de utilidad.

13 Ibíd., p. 764.

14 Ibíd., pp. 764 y 765.

15 Ibíd., p. 765.

Zum Felde, en el prólogo de la *Obra Poética* de Julio Herrera, declara: "El Modernismo era en él, como ya lo había sido en Darío, el Iniciador en su hora finisecular, un estado de cultura intelectual y principalmente estética, que lo hacía sentirse radicalmente extraño, extranjero, en su medio social, una posición psicológica de desarraigo. El fenómeno del Modernismo se define en América como un total contrate entre la cultura europea, del que era el más maduro fruto, y el clima social, cultural, político, de estos países, que aún permanecían en un estado de desarrollo histórico, en que predominaban las valoraciones tradicionales y el culto de los principios, y las costumbres solariegas y patricias"[16].

Lejos del provinciano ambiente montevideano, en Buenos Aires, Julio Herrera y Reissig tampoco se hallará a gusto: el industrialismo de la capital argentina le desagrada profundamente. Buenos Aires se había convertido, en ese momento de su historia, en la "más desarrollada cabeza de puente de la inserción del sistema capitalista en América Latina..."[17]. Dice Herrera en la carta escrita a su prima desde Buenos Aires:

> "Esta sociedad, esta burguesía, esta fiebre del instinto y del interés, esta erupción del comercio y de la industria, me matan, me desternillan, me enervan, me sancochan en un agua de prosaismo abyecto..."[18].

Palabras similares se encuentran en la carta escrita a su amigo, el músico uruguayo Eduardo Fabini:

> "Aquí me hallo, contra mi voluntad, preso en esta cárcel estrepitosa y burguesa, vendido al instinto o a la materia ruda por algunos billetes sucios... No estoy en mi elemento, no estoy para lo que he nacido... Esta América es lo último, querido Eduardo. Siquiera en Montevideo, tenemos la Naturaleza, la divina Naturaleza, fuente de arte, de amor, pero aquí...".

En la burguesa Buenos Aires ("Cosmópolis", como dice Darío), el poeta añora su tierra natal —"No estoy en mi elemento...", dice—, cuando estaba en ella, la desdeñaba: "... me arrebujo en mi desdén por todo lo de mi país...".

16 Alberto Zum Felde, Prólogo a ***La Obra poética de Julio Herrera y Reissig***. Montevideo, Biblioteca Artigas, 1967, pp. 25-26.

17 Angel Rama, ***Rubén Darío y el modernismo***. Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 32.

18 Citado por Bula Píriz en su Estudio preliminar a las ***Poesías completas y páginas en prosa*** de Herrera y Reissig. Madrid, Aguilar, 1961, p. 69.

Herrera y Reissig es, como él mismo expresa un hombre "descarrilado", que se siente distinto de los otros hombres, sobre todo, distinto del comerciante, del abogado, del político, hombres que persiguen objetivos prácticos y reciben por ello el beneplácito de la bienpensante sociedad:

> "¿Para qué Dios me habrá dado esta alma? ¿En qué molde he sido hecho, distinto a los demás bimanos con quienes me codeo y a quienes envidio en estos momentos? Soy una paradoja viva..."[19].

En ese mundo de competencia y de productividad, el poeta no era una necesidad, a los ojos de la burguesía era un ser ocioso, improductivo, un "loco". Señala al respecto Angel Rama: "En las últimas décadas del XIX y comienzos del XX, en ese período propiamente modernista que se cierra en 1910, no sólo es evidente que no hay sitio para el poeta en la sociedad utilitaria que se ha instaurado, sino que ésta, al regirse por el criterio de economía y el uso racional de todos sus elementos para los fines productivos que se traza, debe destruir la antigua dignidad que le otorgara el patriciado al poeta y vilipendiarlo como una excrecencia social peligrosa"[20].

Julio Herrera sintió la incomprensión de algunos de sus conocidos y familiares (por ejemplo, de su hermano Manuel), ya que desaprobaban su labor poética, o no la tomaban en serio y lo llamaban el "loco Julio". En el "Epílogo Wagneriano ...", expresa el poeta:

> "Llámanle loco, imbécil, ridículo, a quien pretende hacerles entender que los hombres superiores, los grandes caracteres no buscan los éxitos inmediatos; que para el genio, para el inventor no hay recompensa más grata de sus esfuerzos, no hay más placer que la posesión ideal... Por lo común, a quien tal les manifiesta, responden, con aire de filósofos: 'Por Dios amigo, déjese de soñar; no se rompa la cabeza inútilmente; tenga juicio; no pierda su tiempo en ridiculeces; haga lo posible por emplearse; procúrese un dinerito; mande esas cosas al diablo, que no dan ni para comer; un buen empleo es una gran cosa; la cuestión es pasarlo bien; entre a figurar en la política activa; no se ande por las nubes; piense en que la vida es corta; diviértase; trate de ser práctico, de hacerse hombre; de formar una familia'"[21].

19 Citado por Bula Píriz, op. cit., p. 69.

20 Angel Rama, "Los poetas modernistas en el mercado económico", ***Rubén Darío y el modernismo***. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 13.

21 Julio Herrera y Reissig, "Epílogo Wagneriano a ***La política de fusión***", op. cit., pp. 801 y 802.

Estos consejos que Julio Herrera recibía reflejan los valores de la sociedad burguesa: la búsqueda de ventajas materiales y del bienestar que ello proporciona, la familia, el sentido común. No comprendían y menospreciaban su entrega a la labor poética: escribir poesías no le proporcionaba satisfacciones materiales. Era visto, pues, por los demás como un soñador, como un ser que no tenía puestos los pies en la tierra, en una palabra, como un ser improductivo.

La quiebra de los valores artísticos en la economía capitalista, el no sentirse necesario en el nuevo mercado conduce al poeta a la formulación de preguntas de carácter existencial. Ya vimos cómo en el "Epílogo Wagneriano..." Herrera se preguntaba "qué será de mi arcilla fosfórica y sonámbula..." y afirmaba: "Yo no sé lo que soy...". En la carta escrita a su prima desde Buenos Aires, encontramos la misma formulación:

> "¿Soy un náufrago? ¿Soy un entierro? No sé lo que soy. Ya no me siento. Para nada sirvo, soy un desertor de la vida, un cobarde, un inválido...".

En enero de 1905, le escribía a Soiza Reilly:

> "... Creo que cuando escribo estoy realmente loco o inconsciente. ¿A qué escribir? ¿Para quién escribir?..."[22].

Como respuesta a esa sociedad que no comprende al poeta y no le reconoce una función social, que rechaza, además, a todo hombre que se aparta de la tonalidad común, Julio Herrera y Reissig adopta, a partir de 1900 y por influencia de Roberto de las Carreras, un dandismo de linaje parisiense. Declara el poeta:

> "De un salivazo han desteñido mi caduca divisa roja, no dejando en ella sino un débil rosicler que se halla en buenas relaciones con el siglo XX y el dandysmo neurasténico"[23].

Los modelos europeos eran Byron, Wilde, Baudelaire, Verlaine, los autores malditos por excelencia. Pero fue, sin duda, la cercana figura de Roberto de las Carreras la que más deslumbró a Julio Herrera. Su amistad con él se inició con motivo de haberle enviado, a la redacción de *La Revista*, un libro suyo titulado *Sueño de Oriente*. El libro produjo una honda impresión

22 Citado por Bula Píriz, op. cit., p. 27.

23 Julio Herrera y Reissig, "Epílogo Wagneriano a La ", op. cit., p. 766.

en el poeta, quien se decidió a conocer a su autor. Surgió así la amistad entre ellos, amistad que duraría muy pocos años. La discusión mantenida por la paternidad de una imagen los enemistó definitivamente, en 1906.

Herrera y Reissig, como otros escritores de la época, admiró en Roberto de las Carreras su actitud de rebeldía y burla con respecto a la sociedad montevideana, el escándalo que provocaba su donjuanismo y su prédica del amor libre. Zum Felde recuerda, en las páginas de *El País*, la figura de Roberto de las Carreras: "Roberto vestía siempre de jaquet gris y ostentaba chalecos y corbatas fantásticas que había traído de París. El jaquet gris era la prenda típica del dandismo literario platense; lo usaban igualmente Herrera y Reissig, José Ingenieros..."[24].

Herrera incorporó, a semejanza de su amigo, cierto refinamiento en el vestir: "unas polainas, un frac, o una corbata". Ernesto Barreda evoca su primer encuentro con el poeta en la "Torre de los Panoramas" y cuando describe su atuendo, destaca especialmente la corbata que llevaba: "... la corbata que llevaba con cierta coquetería, era de lana tejida, armonizando con sus matices el amarillo y el violeta"[25].

César Mayo, por su parte, recuerda cuando Julio Herrera hacía su aparición en el "Polo Bamba": "... con su gran dandismo aristocrático; descartaba toda pose la nobleza ingenua de su fisonomía"[26].

El refinamiento y la originalidad del atuendo masculino deben interpretarse como una manifestación de disconformidad, como un voto en contra de la sociedad vestida en serie[27]. Es, en definitiva, una respuesta

24 Alberto Zum Felde, "Mitología del 900", en ***El País***. Montevideo, 14/VL/964.

25 Ernesto Mario Barreda, Revista ***La Cruz del Sur***. Montevideo, N.1 28, 1940, p. 7.

26 Citado por Herminia Herrera y Reissig en ***Grandeza en el Infortunio***. Montevideo, Tall. Gráf. "33", 1949, p. 127.

Herminia Herrera y Reissig (op. cit., p. 81) reproduce, además, las siguientes palabras de Montero Bustamante, escritor que conoció profundamente a Julio Herrera:

"Julio Herrera y Reissig, como Roberto de las Carreras como Carlos Federico Sáez, como Horacio Quiroga, fueron figuras peculiares del Montevideo de 1900 y de una forma de dandysmo literario y artístico que desapareció con aquella pintoresca época".

27 En un pasaje de su "Epílogo Wagneriano a ***La política de fusión***", se observa el rechazo de Herrera y Reissig a la forma de gobierno democrático, que aspiraba a una sociedad igualitaria, sin distinciones. Basándose en el argumento de que sangres distintas "corren por las venas de los uruguayos", considera que la "forma de gobierno democrático no es la más a propósito para regir a estas sociedades" (p. 791).

exibicionista a esa sociedad convencional y burguesa que ignora o desprecia al escritor. El dandy, como había sido reconocido por Baudelaire, representa una "acusación viviente contra una democracia igualitaria"[28].

En clara alusión a Roberto de las Carreras, el escritor describe cuál era la situación que vivían los jóvenes que paseaban su dandismo por las calles del Montevideo de 1900:

> "De un joven uruguayófobo, que vestía con cachet, que ostentaba ciertas pre notas originales en su moderno atavío, decían en coro nuestros avispones: es un imbécil, un loco lindo; con una pateadura se le quitarían todas las zonceras; con semejantes mamarrachos insulta a la sociedad, ofende nuestra cultura. Son varios los dandys que han desfilado por una avenida de risa, que han sido silbados por distinguirse en sus elegancias de la estúpida totalidad. Tales personas se han atraído con unas polainas, un frac o una corbata, la aversión de nuestro rebaño..."[29].

Como forma de irritar al medio social, a la "estupidez honorable", Julio Herrera decidió, en 1901, cambiar parcialmente su apellido: Julio Herrera y Hobbes (ex Reissig):

> "Con motivo de habérseme antojado usar el apellido Hobbes, al pie de mis escritos, se ha levantado una vorágine de protestas, de habladurías de confesionario, de rabias espumantes, de murmuraciones de familia, que me han hecho temer por mi seguridad..."[30].

Y agrega el siguiente comentario:

> "Desciendo de Tomás Hobbes, hijo amado de Epicuro, padrino egoísta de La Rochefoucauld; luna negra de escepticismo que visitó las noches de Schopenhauer, Hartman y Nietzsche"[31].

Sus desplantes no se limitaron exclusivamente al cambio de apellido, debe citarse también el célebre "Decreto contra los peluqueros de la crítica":

28 Arnold Hauser, ***Historia social de la Literatura*** y ***del Arte***, volumen tres. Barcelona, Guadarrama/Funto Omega, 16.0 edición, 1980, p. 237.

29 Julio Herrera y Reissig, "Epílogo Wagneriano a ***La política de fusión***", op. cit., p. 784.

30 Ibíd., p. 787.

31 Angel Rama, op. cit., pp. 62 y 63.

"Abomino la promiscuidad de catálogo.
¡Solo y conmigo mismo!
Proclamo la inmunidad de mi persona.
Ego sum imperator -Me incomoda que ciertos
peluqueros de la crítica me hagan la barba.
¡Dejad en paz a los dioses!".

La adopción de cierto refinamiento en el vestir, el cambio parcial de su apellido, la composición del Decreto, así como del citado "Epílogo Wagneriano...", forman parte del deseo de Julio Herrera y Reissig de enfrentar a la sociedad de su época. No fue el único, como señaló Angel Rama: "La respuesta dominante de la época fue una retracción ante la hostilidad, que llevó al poeta al aislamiento y una actitud respecto a esa sociedad de dolorido enfrentamiento. Al desprecio se respondió con el desprecio, a la ignorancia provocativa con la burla destemplada, al desinterés masivo con la ironía y el apartamiento aristocrático"[32].

Como otros poetas modernistas, Herrera y Reissig creó su propia torre de marfil, la ya aludida "Torre de los Panoramas" fue su expresión física. Era un ámbito cerrado a todos aquellos que no compartían su vocación por el arte. En la puerta de dicha Torre, que en la realidad era una buhardilla, Herrera había colocado un cartel: "Prohibida la entrada a los uruguayos". Y en el "Epílogo Wagneriano" declara su superioridad moral y artística con respecto a los demás hombres.

En ese coto cerrado para todos los que no fueran artistas, apartado de la sociedad, Herrera y Reissig vivió exclusivamente para la poesía. Afirmó su vocación de poeta, entregándose al culto del arte por el arte:

"Mi patria es el arte, es el sueño, es el vivir para uno y dentro de uno, insensible y egoísta al mundo, al interés, a la vanidad, al vivir por vivir, a la grosera psicología que impera en los seres humanos!"[33].

Se manifiesta así el subjetivismo exacerbado del poeta ("vivir para uno y dentro de uno"), y su apartamiento aristocrático de la realidad ("insensible y egoísta al mundo"). Es una respuesta al medio social, una forma de defender aquellos valores superiores, como el ideal y la belleza, que se sentían naufragar en ese mundo dominado por el interés, la vanidad y

32 Julio Herrera y Reissig, "Epílogo Wagneriano a ***La política de fusión***", op. cit., p. 787.
33 Ibíd., p. 34.

la persecución de fines materiales. El poeta justifica y define así su función en el medio social: se consagrará a la defensa del arte. El esteticismo asumido por los artistas finiseculares debe, pues, interpretarse como una manifestación más de su rebeldía. A los mitos que había entronizado la sociedad capitalista (ciencia, industria, progreso, materialismo), opondrán los valores del arte y de la belleza; consagrarán así una expresión poética original y extravagante como ejercicio de la máxima libertad creadora.

Julio Herrera y Reissig revela, por otra parte, su esteticismo, negándose a vivir una vida espontánea. Inventará un personaje, el de hombre perseguido, rechazado por los demás. Creará también su leyenda de morfinómano. Antes de marcharse a Buenos Aires, escribe:

> "El destino lo ha querido. Nada me ha dado esta mísera tierra; se me arroja sin comprendérseme siquiera. Hombres y mujeres, niños, perros, todo el mundo me desdeña..."[34].

En la carta a su amigo Eduardo Fabini, se queja nuevamente de la incomprensión de sus semejantes:

> "Ni una sombra a mi lado, ni un amigo, nada que me mire, que me comprenda, que me compadezca, al menos..."[35].

Herrera encarna, como producto de su elaboración intelectual, el papel de un ser perseguido, desdeñado por los demás hombres. Y como señala Montero Bustamante, ésa no era la realidad: "Eso de que la gente lo persiguió y de que fue un paria es una mentira, y grande, que perjudica a Julio. Aquí todo el mundo lo quería..."[36].

En 1907, el periodista sanducero, Juan José de Soiza Reilly elaboró un artículo que creó y difundió la leyenda del poeta morfinómano. Dicho artículo se titulaba "Los martirios de un poeta aristocrático", e iba acompañado de tres fotos en las que Julio Herrera aparecía en actitud de toxicómano. Dice Soiza Reilly: "Hace ocho años que visité en Montevideo a Julio Herrera y Reissig. De aquella época datan las fotografías que publico. Por prescripción médica, el lírico zorzal uruguayo se inyectaba morfina.

34 Ibíd., p. 36.

35 Citado por Bula Píriz, op. cit., p. 70.

36 Juan José Soiza Reilly, "Los martirios de un poeta aristócrata", en ***Caras y Caretas***. Buenos Aires, 10/1/1907.

Luego, por arte, continuó tomándola. El poeta, que era un niño genial, me narró los efectos sublimes de la droga. En la cama, allí en la Torre, me leyó versos escritos bajo el fluido letal".

César Miranda, amigo íntimo del poeta, niega que Julio Herrera y Reissig recurriera a la morfina como un estimulante de su labor poética: "Puedo afirmar de un modo categórico que Julio Herrera y Reissig no buscó nunca en la morfina un estimulante para su labor literaria"[37].

El tema suscitó entre los defensores y enemigos de Julio Herrera una prolongada polémica. Sí parece cierto que la leyenda de morfinómano nació de la propia voluntad de Herrera. La versión final de Soiza Reilly, en un reportaje que transcribe Bula Píriz, es ésta: "Yo fui a hacerle un reportaje junto con el hermano del aviador Adami, que era quien tomaba las fotos. Cuando éste fue a fotografiarlo, Julio dijo: 'Sería bueno tomarme una fotografía dándome una inyección de morfina o bajo el sueño de la morfina'. Pero no teníamos jeringa, y entonces yo fui a la farmacia y compré una jeringa Pravaz y la llenamos con agua, y Julio la puso contra el brazo fingiendo la inyección, y Adami le tomó la fotografía. Después se fingió dormido y tomamos esa otra donde aparece dormido bajo el sueño de la morfina; y la otra en la que aparece fumando cigarros de opio según los preceptos de Tomas de Quincey, la tomamos mientras se fumaba un cigarrillo casero hecho con tabaco Passo Fundo. Julio se reía a carcajadas luego de todas estas cosas, pensando en lo que dirían de sus desplantes. Julio era un gran niño y hacía todas estas cosas para estar a tono con la época"[38].

Julio Herrera y Reissig colaboró, por tanto, en la creación y difusión de su leyenda de poeta morfinómano; veía en ella una forma de escandalizar al medio social, de "épater les bourgeois". Le permitía, por otra parte, insertarse en la tradición de los poetas malditos: Poe, Baudelaire, Wilde. La droga creaba un "paraíso artificial", opuesto a la vida, a la naturaleza, ésta es la razón de su búsqueda por parte de aquellos poetas que supeditaban la vida al arte. En su cuento "Delicias Fúnebres", el personaje Mauricio exclama: "... sin el amor o la morfina, la vida es una estupidez..."[39].

37 Citado por Juan Mas y Pi en "Julio Herrera y Reissig", en la revista ***La Cruz del Sur***. Montevideo, N.1 28, 1930, p. 28.

38 Roberto Bula Píriz, ***Herrera y Reissig***, New York, Hispanic Institute, 1952, p. 22.

39 Herrera y Reissig, "Delicias Fúnebres", en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Madrid, Aguilar, 1961, p. 561.

Como se desprende de lo dicho, dos niveles deben distinguirse al estudiar la vida de Julio Herrera y Reissig: el que corresponde a su historia real, y el que corresponde a la ficción. Como esteta, relacionó su vida con el arte creando su propia leyenda. Rubén Darío, en la conferencia que dictó en Montevideo, en 1912, afirmó: "... su historia me ha llegado vestida de leyenda".

En cuanto artista, vivió encerrado en sí mismo, simbólicamente en su "Torre de los Panoramas"; y de espaldas al "bajo mundo", se entregó con pasión al culto del arte. Enfrentado a una sociedad utilitaria, en la que no se consideraba la labor del poeta, Herrera y Reissig asumió una actitud aristocrática y de distanciamiento con respecto al medio social. Como señala Ángel Rama, "si no se comienza por establecer esta situación de rechazo de la creación artística por la estructura económica creada, será difícil entender a los poetas del período modernista"[40].

40 Ángel Rama, op. cit., p. 60.

2

La trayectoria lírica del poeta

En un período de tan sólo diez años Julio Herrera y Reissig escribió lo más significativo de su obra, una obra que se resiste a ser encuadrada en una escuela literaria determinada y que abarca géneros literarios diversos, tales como el ensayo, el teatro, el cuento y la poesía. Dichos géneros no son compartimentos rígidos y estancos como exigía la estética neoclásica. La descomposición y confusión de géneros —legado romántico— caracteriza la polifacética obra del modernista uruguayo. Escribió poemas en prosa, titulados *Ópalos*, sus cuentos *El traje lila*, *Delicias fúnebres* y *Mademoiselle Jaquelín* admiten el calificativo de "poéticos" por las cualidades de su prosa y porque en ellos casi no hay acción, sino descripción y expresión de estados de ánimo. Su obra dramática *Alma desnuda*, formada por un solo acto, se subtitula "drama lírico".

La poesía fue el género que Herrera y Reissig cultivó con absoluta entrega desde el comienzo de su labor creadora hasta el final de sus días. Sus poemas más antiguos, recogidos por Bula Píriz, son "A Rafael" (1891) y "A Herminia" (1895). De 1897 son dos sonetos titulados "A Eduardo". Como ya sugieren los títulos, dichos poemas surgieron con motivo de una circunstancia vital concreta: el poema "A Rafael" fue escrito como lamentación por la muerte de su joven hermano, "A Herminia" tuvo el propósito de agasajar a su hermana por sus quince años y los dos sonetos "A Eduardo" fueron escritos en ocasión de la boda de su amigo.

Es a partir de 1898 cuando comienza efectivamente la producción literaria de Julio Herrera y Reissig. Roberto Ibáñez demostró que se inició como poeta en *La Libertad*, el 10 de enero de 1898, con un soneto de carácter político titulado "La Dictadura". En esta composición Herrera y Reissig mostró su oposición al gobierno de Lindolfo Cuestas. A "La Dictadura" le

siguieron: "Ráfagas" (19 de enero); "Gritos" (21 de enero); "Esperanza" (26 de enero); "¡Arriba!" (4 de febrero); "Indiscretas" (8 de febrero) y "¡A la que me odia!" (9 de febrero). En estos siete poemas descubiertos por Ibáñez predomina la temática amorosa y la de carácter político.

Durante muchos años se creyó que "Miraje" fue el primer poema publicado por Herrera y Reissig. Esta composición, que apareció en *La Razón* el 14 de abril de 1898, estaba precedida del juicio de Samuel Blixen, crítico que gozaba de gran prestigio en el ambiente cultural montevideano. Dice el citado crítico: "He aquí una valiosa primicia, es la revelación de un poeta de veinte años, que lleva sobre sus hombros juveniles el peso de un hombre y de un apellido muy sonados en la historia de este país..."[41].

El propio Herrera y Reissig, al referirse a sus albores poéticos, aludirá sólo a "Miraje" como el poema que le dio la fama:

> "... de golpe me hizo célebre, llamándoseme genio por los críticos oficiosos, imaginación hugoniana y otros desatinos igualmente agradables, que me hicieron crecer como de tacos..."[42].

A 1898 corresponden también "Fosforescentes"; "Nieve Floral"; "Incógnita"; "La Cita"; "Ideal"; "Delirio"; "Nocturno"; "Salve España"; "Canto a Lamartine y a Guide Spano". Todos estos poemas de iniciación literaria se sitúan dentro de la órbita del movimiento romántico. Las influencias de Lamartine, Musset, Víctor Hugo y Bécquer están presentes en las composiciones de esta época. En "Miraje" leemos: "Ola gigante, murmuradora, / que expulsa un himno cuando revienta", y en el poema "Delirio" vuelve a manifestarse el influjo becqueriano:

> Tú a mi lado, yo en el fuego;
> tú la embriaguez, yo el vaivén;
> tú deslumbrada, yo ciego..

Estos primeros poemas se caracterizan por su desproporcionada extensión y su estructura formal diversa. Herrera combina versos decasílabos con pentasílabos o endecasílabos con heptasílabos en poemas como "Nocturno" o "Canto a Lamartine", y emplea una variada gama estrófica:

41 Roberto Ibáñez, "Historia de la Torre", en ***Marcha***. Montevideo, 3 de marzo de 1967, Año XXVII, N.1 1.343.

42 Ibíd.

quintetos, cuartetos, décimas. La variación formal se corresponde con una variada temática: el amor, la exaltación de la naturaleza, la entonación cívica son los temas predominantes. Dice en "Incógnita":

> "¡Amor, amor! Mi corazón reclama
> la combustión que hace nacer la vida;
> la luz a chorros de su elixir derrama;
> ¡brote el perfume de la flor herida!".

El vocabulario, las imágenes, el tono enfático corresponden a la retórica romántica; la vehemencia sentimental explica, por otra parte, la sobreabundancia de exclamaciones en estos poemas. La tópica expresividad romántica será pronto superada por Herrera y Reissig; perdurarán, sin embargo, en poemas posteriores, el temple emocional y temas como el amor o la naturaleza.

El año 1899 es clave en la trayectoria poética de Julio Herrera y Reissig: marca el tránsito del romanticismo al modernismo. Poemas como "Naturaleza" y "Castelar" continúan la línea romántica, pero en otras composiciones se insinúan ya las inquietudes estéticas modernistas. La aparición de *La Revista* el 20 de agosto de 1899 señala un momento de suma trascendencia en la lírica de Herrera. *La Revista* publicó siete poesías de su director ("La musa de la playa", "Holocausto", "Wagnerianas", "A Guido y Spano", "Psicología de unos ojos negros", "Plenilunio", "Nivosa"), y cuatro obras en prosa, una de las cuales, "Conceptos de crítica", es importante por cuanto revela la posición estética de Herrera en ese momento. Cuando se refiere en el citado ensayo a los movimientos estéticos del siglo XIX, el poeta se muestra desorientado en sus referencias al simbolismo: "parece ser un largo crepúsculo. No se sabe si ha nacido o está por nacer aún", y concluye con la siguiente afirmación: "... de la revolución decadentista en su primera época data el pentagrama de la poesía moderna"[43].

Herrera y Reissig se abre a las nuevas tendencias estéticas cuando los poetas de la primera promoción modernista habían publicado ya sus libros: hacía casi un lustro que Rubén Darío había publicado *Los Raros* y *Prosas Profanas*. En la *Revista Nacional* había aparecido el comentario de Rodó sobre Rubén Darío y sobre el movimiento renovador que representaba, y Carlos Reyles había publicado, en 1897, su breve novela modernista *El*

43 Julio Herrera y Reissig, "Conceptos de crítica", en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Ed. y prólogo de Roberto Bula Píriz, Madrid, ed. Aguilar, 1961, pp. 658-676.

extraño. En su conversión al modernismo —tardía, como se desprende de lo dicho— actuó de manera decisiva la influencia de Roberto de las Carreras y de Vidal Belo, poeta que editó en *La Revista* tres poemas de corte simbolista: "Noche Blanca", "Pontifical" y "Caen las hojas". Por Vidal Belo conoció Herrera a Julián del Casal, a Rubén Darío, a Verlaine. Por otra parte, debe recordarse que Roberto de las Carreras —recién llegado de París— le proporcionó buena cantidad de libros de poetas franceses e italianos finiseculares. La lectura de estos escritores europeos e hispanoamericanos, así como el conocimiento de la labor poética que estaban realizando poetas uruguayos contemporáneos, influyeron decisivamente para que crease una modalidad poética nueva.

"La musa de la playa" y "Holocausto" constituyen un hito entre sus manifestaciones románticas y sus tendencias hacia la estética modernista. Si bien el tono y el lenguaje corresponden todavía al romanticismo, se insinúa el culturalismo que caracterizará a composiciones posteriores. Dice en "La musa de la playa":

> Las nubes son esquifes de Venecia.
> En la inmensa extensión Shakespeare palpita,
> y Sirio es el espíritu de Grecia
> que extiende su parábola infinita.

Con "Wagnerianas" —publicada en *La Revista* el 10 de enero de 1900— Herrera se sitúa de lleno en la nueva estética, la dedicatoria es desde el comienzo mismo toda una declaración de principios: "Para el querido amigo poeta Vidal Belo, contestándole a `Pontifical'." El poema se caracteriza por su esteticismo y alarde cultural.

> Las flores de porcelana son jarrones artísticos de Etruria,
> canta el crepúsculo herido su yambo de cisne griego...

Se suceden las citas de pintores —Miguel Angel y Rubens— y de poetas —Richepin, Prudhome, Verlaine, Musset, Heine, Mallarmé, Leconte de Lisle, Dante—.

> Como en el alma de Rubens, hay en el lago llamas y mirajes
> Le Cardonnel tararea su triste Ave María de suspiros;
> de Mallarmé dicen versos los neuróticos batracios...

En esta composición se manifiesta una de las características fundamentales del discurso modernista: la presencia de un mundo artificial compuesto de elementos decorativos y lujosos. Este mundo, como explica Ángel Rama, "ya no se presenta como imitación de la naturaleza, que tal había sido la consigna romántica y su medida del valor estético, sino como construcción de un aparato artificial que la suplante"[44].

Todo un mundo mitológico e histórico acude a la memoria del poeta para la composición del poema "Psicología de unos ojos negros", cuya temática gira en torno a unos ojos que "¡Como imanes caprichosos, / me atraen y me rechazan, / y son faros que me guían / y carbones que me abrasan!". Se manifiesta la influencia de Baudelaire y *Las flores del mal.* Dice el poeta:

> ¡Ojos en cuyas ojeras
> amor esbozó un violado
> Jardín del mal, y dos manchas
> sacrílegas del pecado!

Esta línea de amor satánico y de culto al horror continuará en poemas posteriores, llegando hasta una de sus últimas composiciones, *La Torre de las Esfinges*.

A esta primera época de afirmación de nuevas formas líricas, pertenecen los poemas "Plenilunio"(1900) dedicado al "Sultán Roberto de las Carreras", "El Hada Manzana" y *Las Pascuas del Tiempo,* colección que se integra con ocho poemas y un epílogo, de métrica y extensión diversas. La presencia de Rubén Darío en estas dos composiciones se manifiesta a través del juego lírico de las reiteraciones y del léxico utilizado. En el poema "El Hada Manzana" dice Herrera y Reissig:

> el sol derramaba en la alegre pradera
> su fúlgido y cálido champaña rubio.
> Adán me adoraba. Mi cuerpo, de casta hermosura,
> formaba su artístico y único numen,
> y el todo-resumen
> de todo lo blanco de toda blancura.

44 Angel Rama, "La estética de Julio Herrera: El travestido de la muerte", ***Río Piedras***, 2, Revista de la Fac. de Humanidades de Puerto Rico, 1973, p. 27.

Y en *Las Pascuas del tiempo* leemos:

> Finas violas trinan los rondeles breves
> que en la danza regia dicen los encajes,
> las suaves y amables carcajadas leves
> de las suaves sedas de los leves trajes.

Los poemas que integran *Las Pascuas del Tiempo* se caracterizan por su suntuosidad decorativa, por el exotismo y constituyen —como lo llama Pedro Salinas— un "paisaje de cultura". Dice el citado crítico:

> "Acaso el ejemplo culminante de este tipo de poesía que yo llamaría de cultura, para diferenciarla de la poesía de experiencia, sea 'Fiesta popular de ultratumba', de Herrera y Reissig; donde se codean, en apretado espacio, el dios Eros y el poeta Lamartine, las Gorgonas y Cleopatra, la Reina de Saba y Voltaire"[45].

A los rasgos de la colección ya señalados, debemos añadir el predominio de lo humorístico y de lo absurdo. Herrera concibe una fiesta situada en el reino de las sombras, donde seres del mundo de la mitología, la leyenda y la historia son presentados en actitudes burlescas. La parodia es constante en el poema.

Bajo el nombre *Los maitines de la noche* fue agrupada una serie de poemas compuestos entre 1900 y 1903, de forma diversa y contenido heterogéneo. No ha existido acuerdo entre los compiladores a la hora de establecer qué poemas pertenecen a este grupo y cuáles deben desplazase a su etapa de iniciación literaria. En las *Poesías completas*, volúmenes preparados por Bertani, se incluyen en *Los maitines de la noche* poemas como "Holocausto" y "Wagnerianas", que son, sin embargo, desplazados de dicho grupo en la edición Aguilar, al considerar Bula Píriz que pertenecen al período de iniciación literaria de Julio Herrera y Reissig. En esta edición, los poemas se ordenan cronológicamente: un poema de 1900, titulado "Nivosa"; encabeza la colección, que continúa con poemas de 1901, tales como "Alba triste", "Neurastenia", "Sólo verde-amarillo para flauta, llave de u", "Enero", "Mayo", "Julio" y "Octubre". Con fecha de 1902, se incluyen "Amor Blanco" y "Las Plagas"; finalmente, *Los maitines de la noche* se cierra con tres composiciones de 1903: "La vejez prematura", "El desamparo" y "Desolación absurda", último poema del grupo.

45 Pedro Salinas, ***Literatura española. Siglo XX***. Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 16.

Desde el punto de vista formal, esta sección se caracteriza por la variedad métrica. Así, por ejemplo, "Esplín" es un poema compuesto de cuatro serventesios con versos de hexadecasílabos; en "Amor Blanco" se emplean diez estrofas, de las cuales siete son cuartetos y tres serventesios. La décima de versos octosílabos es la estrofa que se utiliza en "Desolación absurda". Pese a esta diversidad formal, hay en la colección un tipo estrófico que predomina y que caracterizará uniformemente a las posteriores colecciones de poemas: el soneto.

En dos composiciones de 1900, "Rosada y Blanca" y "Las arañas del augurio", Julio Herrera y Reissig emplea ya este molde estrófico: el primer poema es un soneto de versos hexadecasílabos; el segundo consta de versos alejandrinos. Los siete poemas compuestos en 1901 presentan como característica común el empleo del soneto de versos endecasílabos, que funciona así como factor de cohesión formal. Julio Herrera y Reissig utilizará casi de forma constante a lo largo de su producción literaria este riguroso esquema métrico, y con ello revela una voluntad de perfección formal, que fue característica del parnasianismo.

Los tópicos sémicos y el léxico del decadentismo afloran en muchos de los poemas de *Los maitines de la noche*. Herrera y Reissig comienza el poema "Nivosa" con el siguiente verso: "Es noche de Neurastenias...", y casi al finalizar la composición, exclama:

> ¡Ven, neurastenia loca
> de mis inviernos de hastío!
> ¡Lejos de ti siento frío:
> ven, neurasténica loca!

El término neurastenia funciona como anáfora, no sólo de este poema, sino de la colección entera: aparece como título de un poema de 1901, en el poema "Julio" se refiere Herrera a la "Neurastenia gris de la montaña", y acaba "Esplín" con el siguiente verso: "... fuma el opio neurasténico de su cigarro glacial". En este poema, como se manifiesta ya desde el título, el motivo es un estado de alma caracterizado por un "aburrimiento gris". Todos los términos utilizados en él se asocian semánticamente para expresar ese estado de ánimo que fue característico de la sensibilidad general de fin de siglo. Lo violento y lo sórdido, propios también del decadentismo, se manifiestan con toda fuerza en "Las plagas":

- Canceroso de soberbia, mordido por la neurosis:
erige al Cielo tus náuseas. ¡Rinde la torva cerviz!
¡Primaveriza, cadáver amable de ilustre crápula!".

Observamos, pues, que Julio Herrera y Reissig se vale de los semas característicos del decadentismo: jaquecas, esplín, neurosis, neurastenias, enfermedad y muerte, son términos frecuentes en toda su obra. Max Nordau afirmó que la decadencia era "un agotamiento y una enfermedad, con dos características: la degeneración y la neurastenia". Así, el héroe del cuento *Delicias fúnebres* (1903), Rodolfo, es un ser enfermo, un extravagante neurótico que se vale de la morfina y desea la muerte.

Junto al decadentismo, término que es defendido por Anna Balakian y Allen W. Phillips como certeramente expresivo de la colectiva sensibilidad general de fin de siglo, Herrera asume de forma más cabal el simbolismo. La mayor parte de los críticos que han estudiado su obra poética, coinciden en afirmar que Julio Herrera y Reissig se acomoda en lo mejor de su poesía a los moldes estéticos que habían establecido los simbolistas franceses. En *Los maitines de la noche*, y con fecha de 1901, se incluye un poema de clara filiación simbolista, titulado "Sólo verde-amarillo para flauta, llave de U". En este soneto, el poeta busca sugerir un sonido de flauta mediante la insistente utilización de la vocal u; adiciona, además, al texto del poema una serie de indicaciones extraídas del mundo de la música. Veamos el comienzo del poema:

(Andante) Ursula punza la boyuna yunta;
la lujuria perfuma con su fruta
la púbera frescura de la ruta
por donde ondula la venusa junta.

(Piano) Recién la hirsuta barba rubia apunta
al dios Agricultura. La impoluta
(Pianissimo) una fecunda del amor, debuta
cual una duda de nupcial pregunta.

Como observamos, el poema es una clara tentativa de valorizar el sonido en sí y de acercarse a la misma composición de una obra musical. En su artículo sobre Ricardo Wagner, Mallarmé afirmó: "La música se une al verso desde Wagner para formar la poesía"[46].

46 Citado por Anna Balakian en ***El movimiento simbolista***. Madrid, Guadarrama, 1969.

Este principio clave de la estética simbolista rige toda la obra de Julio Herrera y Reissig. "Sólo verde-amarillo para flauta, llave de U" es, como lo indica el poeta en el subtítulo, un poema escrito a la "Manera de Mallarmé". Se advierte, además, el conocimiento de la teoría de Rimbaud, quien precisamente asigna a la /u/ el color verde en su soneto "Vocales".

Característica también del simbolismo es la correspondencia entre la realidad exterior y la vida interior del poeta. Anna Balakian declara al analizar el poema de Baudelaire "L'Enemi": "Esta personificación de la mente a través de las manifestaciones de la naturaleza es realmente el lenguaje del futuro simbolismo"[47].

El soneto "Alba Triste" (1901), manifiesta ya desde el subtítulo esta correspondencia: "Gris en el cielo y en el alma gris; / rojo en Oriente y en el alma rojo". En el poema "Enero" (1901), dice el poeta en el segundo cuarteto:

> Soñando con la sed un tigre brama
> al desierto, que en áurico ensimismo,
> como enigma de extraño gongorismo,
> su gran silencio emocional derrama.

La concepción de una poesía basada en la imprecisión y en la evocación, la atracción por el misterio y lo oculto, la persecución y hallazgo de las analogías, en una palabra, todo lo que significó enriquecedoramente el simbolismo, aparece formulado teóricamente en el prólogo que escribió Herrera y Reissig al libro *Palideces i Púrpuras* del poeta argentino Carlos López Rocha. Con una palabra resumidora, comienza el texto:

> "Tal es el simbolismo: ascensión prodigiosa en las Tinieblas y en el Silencio a través de la verdad que duerme en el Enigma. Las palabras suntuosas, las imágenes imprecisas, las sensaciones espectrales, el tono enrarecido, el gesto evocador, todo amalgamado, todo borroso, todo en concordancia estética, forma en arquitecturas casi inverosímiles una especie de serapium místico...".

Y más adelante, afirma:

> "Los sonidos son ideas. Las ideas son ecos de otras ideas. Todo se entrelaza. Todo es irreal, todo es infijo"[48].

47 Ibíd., p. 137.

48 Incluido en ***Poesías completas y páginas en prosa***, op. cit., pp. 710-711.

Así como Baudelaire en su famoso soneto "Correspondances" cifró poéticamente la idea de que todo fenómeno sensible apunta a una significación suprasensible, porque todo es símbolo, Herrera y Reissig, en el citado prólogo, afirma:

> "Todo tiene un símbolo, todo esconde una revelación. La forma de cada objeto expresa el fondo. Un enorme pensamiento diseminado late oscuramente"[49].

En síntesis, diremos que Herrera y Reissig ejecutó en su obra los principios fundamentales de la estética simbolista. Practicó la ley de la analogía, el sutil juego de correspondencias y sinestesias, y como señala Octavio Paz en su libro *Los hijos de limo*, "Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal"[50]. Esta idea de la analogía universal, resucitada por los escritores románticos, subyace en aquellas religiones y místicas marcadas por una fuerte impronta espiritualista. En una época dominada por el positivismo, el simbolismo implicó la apertura hacia antiguas y nuevas formas de religiosidad, ya que suponían una aproximación al misterio. En la obra de Julio Herrera y Reissig, esencialmente a partir de 1903, fluye una corriente esotérica, integrada por doctrinas procedentes de religiones orientales —como el budismo, por ejemplo—, del pitagorismo y del platonismo. La atracción por el ocultismo que sintieron los poetas modernistas ha sido estudiada por el crítico Ricardo Gullón en su ensayo *Ideologías del Modernismo*. Me interesa citar como ejemplo de esta atracción que sintió Herrera y Reissig por las doctrinas ocultistas, un pasaje de su cuento *Delicias fúnebres*, de 1903:

> "Y Nirvana, la diosa hipnótica del Harem Negro, sufría en el interior prismático de su devoto la infidelidad de una transmutación. Producíanse en el alma de Rodolfo crepúsculos sacrílegos de estados antitéticos, según pasase de Nirvana a Flérida... Y por lo contrario, en un caos mortecino de celebración abstracta: panoramas subterráneos de ciudades desaparecidas, con matices decrépitos, y donde se oían, de rato en rato, las quejas cavernosas del perro de Budha que aullábale a la Muerte"[51].

49 Ibíd.

50 Octavio Paz, ***Los hijos de limo***. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 95.

51 Julio Herrera y Reissig, ***Delicias fúnebres***, en op. cit., p. 558.

En la trayectoria poética de Julio Herrera y Reissig, el período que abarca los años 1902, 1903 y 1904 es de una intensa actividad creadora. Al cabo de 1902 están escritos los poemas que componen *La sortija encantada* y la composición titulada "Ciles alucinada". *La sortija encantada* está integrada por seis sonetos endecasílabos: "La Cita", "Bouquet de Abril", "Camafeo Galante", "Azul", "Esfinge" y "Amor". El núcleo temático es la mujer y el amor: en "La Cita" es un amor cortesano, frívolo, que tiene como escenario un París galante y mundano; en "Azul" el amor aparece como un sentimiento contradictorio y torturado.

"Ciles alucinada" es un poema de tema pastoril, que consta de ciento ochenta y ocho versos pareados de dieciséis sílabas. Decidida Ciles a dar muerte a Elías, pastor ingrato, que con la magia de su música logró seducirla para luego abandonarla por el amor de otra pastora, queda de pronto inmóvil, hipnotizada por la fuerza mística de la naturaleza:

> Desde entonces hasta el alba, sublimemente olvidada
> del pastor y de sí misma, permanece hipnotizada
> como esos montes, inmóvil como esas fuentes, rendida
> como esas piedras, quimérica como esas nubes, sin vida...

Herrera y Reissig concluyó en 1903 el poema "La Vida", que es dedicado a Carlos Roxlo y definido por el propio poeta como un "Alto poema Apocalíptico, uno de sus más grandes esfuerzos de pensamiento y de labor, trasunto filosófico de su vida espiritual, sudado en largas horas visionarias, a orillas del Flegetón". La composición, que contiene elementos autobiográficos —Herrera alude, por ejemplo, a su dolencia cardíaca—, está basada en un sistema alegórico: un corcel simbólico se aproxima al poeta, y lo conduce una Amazona quien, según la anotación extratextual que incluye el propio Herrera, significa la "Ilusión soñada, el divino ideal, la forma Perfecta y Armoniosa de la Belleza en el arte y en el Pensamiento...". El poeta, atraído por esta Gallarda Pentesilea, emprende una larga peregrinación a través de la filosofía y de la religión. Este viaje metafísico culmina cuando la Amazona se acerca a una "tétrica Abadía" y se transforma en un caballero oscuro que hiere al poeta:

> Mas, ¡ay! de pronto, mi amada,
> lanzada una maldición,
> trocóse, como a un conjuro,
> en un caballero oscuro,

el cual con una estocada
me atravesó el corazón.

El fin del viaje es, pues, la muerte, que adopta previamente la apariencia de la posesión amorosa, y vuelve imposible todo intento de alcanzar la plenitud. En "La Vida", el poeta nos habla de su "Peregrinación intelectual a través de la filosofía":

Desde Platón a Pitágoras,
y desde Cristo hasta Buda,
traspuse todas las ágoras
del pensamiento y la duda.

Y más adelante, como nota explicativa de la estrofa "¡A su divino contacto / llenábanse de monólogos / los tenebrosos ideólogos / del inconcebible abstracto!", dice:

"La razón avanza, avanza hacia la Metafísica".

En su ensayo "De ciencia y metafísica en Julio Herrera y Reissig", Arturo Ardao expone lúcidamente la teoría de que después del "Epílogo Wagneriano" (1902) se produce en el autor una crisis filosófica, que lo conduce del positivismo spenceriano del citado ensayo a "La Vida", donde desde la razón se evoluciona hacia la metafísica. Dice el citado crítico: "... ya no se trataba sólo de Ciencia, dogmáticamente confinada en sus formulaciones de determinismo experimental, como un año atrás, sino de Ciencia y Metafísica. Este último término se incorpora ahora definitivamente a su léxico...".

Y agrega:

"Naturalmente que toda su metafísica, más que otra cosa iba a ser un profundo anhelo de ella, como drama del conocimiento, como nostalgia de lo absoluto"[52].

Ese *pathos* metafísico se expresará en toda la obra herreriana, tanto en el verso como en la prosa, a través de términos como "Absoluto", "Inconsciente", "Incognoscible", "Infinito", etc. Finalmente, señalaremos que en "La Vida", poema síntesis de su concepción filosófica, Herrera

52 Arturo Ardao, "De ciencia y metafísica en Herrera y Reissig", en ***Marcha***. N.1 1.486, Montevideo, marzo 20 de 1970.

conjuga el hermetismo de la expresión con el empleo de un verso sencillo, propio de los romances, como es el octosílabo. Asombra la proliferación de adjetivos, el empleo de la hipérbole y, como es lógico dada la naturaleza del poema, predominan los términos abstractos.

Contemporáneo de "La Vida" es el poema "Recepción", única composición que integra la sección titulada por Herrera y Reissig *El Laurel Rosa*. Se conservan de él dos versiones, una que corresponde al año 1903 y otra a 1907. Dedicado al poeta parnasiano Sully Prudhomme, el poema se adscribe por sus características a dicha modalidad. Un rico caudal de mitología griega se desliza por los versos octosílabos del poema:

> Todo exulta... Ríe Atropos;
> ríe el moroso Aqueronte;
> Jano enerva el combustible
> de las crespas Hecatombes;
> bulle Psiquis por el parque
> liviano de los Amores;
> peina el mar con su tridente
> Neptuno desde la Cólquide...

Rubén Darío, en la conferencia que pronunció en el Teatro Solís sobre la poesía de Julio Herrera y Reissig, destacó el carácter escultórico del poema: "... 'Recepción', de un prestigioso derroche de reminiscencias sabias: una alta columna de mármol en que estuviesen grabados figuras, personajes, grupos mitológicos, en armoniosa confusión; un despertamiento de fuerzas y de visiones líricas..."[53].

El poema "Recepción" fue situado por Herrera y Reissig al comienzo del único libro de poemas que preparó y ordenó para su publicación: *Los peregrinos de piedra*. Revela así su intención de destacarlo en un libro que reúne composiciones pertenecientes a las variadas líneas o tendencias literarias cultivadas por él a lo largo de su trayectoria poética. Cuando se analiza la cronología de las composiciones que conforman un grupo específico, por contar con una estructura, temática y estilo característico, se advierte que éstas fueron surgiendo a lo largo de los años. Pertenecen a esta modalidad creadora sucesiva los poemas ya citados de *Los maitines*

53 Rubén Darío, Teatro Solís. Montevideo, 11 de julio de 1912. Conferencia recogida en ***Antología lírica de Julio Herrera y Reissig***, por Sabat Escasty y Manuel de Castro. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1939.

de la noche; los Sonetos de Asia; Los parques abandonados y *Los Éxtaxis de la Montaña.*

La sección titulada *Sonetos de Asia* está integrada por once poemas compuestos entre 1902 y 1907. Debemos puntualizar que Bertani, en su edición de las *Obras Completas* de Julio Herrera y Reissig, incluyó estos sonetos dentro de la colección *Las Clepsidras*. Este criterio no fue seguido por Bula Píriz, quien en su edición separó los *Sonetos de Asia* de *Las Clepsidras*. Roberto Ibáñez, por su parte, rechaza el rótulo *Sonetos de Asia* porque considera que Herrera y Reissig lo ideó "fugazmente, sin darle cabida en los manuscritos"[54].

Si consideramos los *Sonetos de Asia* como una colección autónoma, se observa que la mujer es el centro temático de la serie, como anticipan los títulos de algunos poemas: "Heliofina", "Reina del Arpa y del Amor", "Odalisca", "Amazona". Es la "Evocadora de Jerusalenes...", "... toda el Asia / suspira en tus encantos..."; hechiza, pues, al poeta con su exotismo oriental. Como ejemplo de la tendencia ornamental y del exotismo que caracterizan a estos sonetos, citaré el primer cuarteto del poema "Odalisca", de 1907:

> Para hechizarme, hurí de maravillas,
> me sorprendiste en pompas orientales,
> de aros, pantuflas, velos y corales,
> con ajorcas y astrales gargantillas...

Coincidiendo con la elaboración de los *Sonetos de Asia* y de *Los Éxtasis de la Montaña*, Julio Herrera y Reissig compone desde 1900 a 1908 las dos series de *Los parques abandonados*. Estos sonetos endecasílabos de tendencia simbolista llevan por subtítulo un neologismo: "eufocordias". El crítico uruguayo Roberto Ibáñez lo traduce, sin rigores etimológicos, como "sones o armonías del corazón"[55]. Herrera y Reissig sugiere así el carácter íntimo, subjetivo de estos sonetos, cuyo tema central es el amor. No es casual que algunos poemas contengan como subtítulo una cita de un poeta romántico, como, por ejemplo, en "El Banco del Suplicio": "... et puis je suis parti, pleurant comme un enfant! (Musset)", o en "El suicidio de

54 Roberto Ibáñez, "Un paradigma: Oblación Abracadabra. ***El País***. Montevideo, fascículo LV, año del Centenario.

55 Roberto Ibáñez, "Privanza y tipicidad de las series en la obra herreriana". ***El País***. Montevideo, número extraordinario en homenaje a Julio Herrera y Reissig, fascículo IV, año del Centenario.

las almas": "Mort à mort, et vie à vie. (Lamartine)". El temple emocional —legado romántico— que caracteriza a estas composiciones, la creación de un mundo de ensueño, de vaguedad evocadora, la presencia de la música, la utilización de colores melancólicos (violeta, lila), el crepúsculo y el otoño como constantes temporales, son sintéticamente algunos de los rasgos más sobresalientes de la colección *Los parques abandonados*.

Hugo Achugar plantea, por otra parte, que estos sonetos endecasílabos se caracterizan por el "gusto ceremonial y ritual" propio del género operístico: Se trata —dice el citado crítico— de "situaciones límites. Todo parece ser postrero, infinito, consagratorio, superlativo, inigualable"[56]. En *Los parques abandonados* asistimos a la evocación y reconstrucción de un mundo perdido.

Según Real de Azúa, el patriciado implicó, también, "una parafernalia de lugares, objetos, valores, modos de vida y creencias. Sus casas de la ciudad, sus quintas del Miguelete han sido descritas en distintos períodos por viajeros y compatriotas (...). Con posterioridad a 1900 se produjo una intensa corriente de evocación de todo ese mundo ya clausurado, en la que la poetización transfiguradora de *Los Parques Abandonados* de Herrera y Reissig puede ser el ejemplo más eminente pero en modo alguno el único"[57].

Al mismo tiempo que se intenta reconstruir un paraíso perdido, se opera también su destrucción: por el exceso de sentimentalismo, por la reiteración de determinados motivos y la utilización de un léxico muchas veces altisonante, esa evocación —afirma Achugar— se torna "estéril, ritual, hiperbólica", y se alcanza el nivel de la parodia. Dice el citado crítico:

> "Parodia de la retórica y del mundo romántico traducido por una hiperbolización del código modernista que termina siendo, a su vez, burla del mismo código utilizado"[58].

En 1904 Julio Herrera y Reissig comenzó la elaboración de sus sonetos eglógicos titulados *Los Éxtasis de la montaña*. Esta modalidad lírica, que se prolongará hasta aproximadamente 1908, consta de sesenta sonetos

56 Hugo Achugar, ***Poesía y Sociedad***. Montevideo, Arca, 1985, p. 208.

57 Carlos Real de Azúa, ***El patriciado uruguayo***. Montevideo, Asir, 1961, p. 25.

58 Hugo Achugar, op. cit., p. 209

alejandrinos agrupados en dos series bajo el subtítulo "eglogánimas", neologismo creado por el poeta para aludir a la esencia lírica de la colección: se canta la interioridad, el alma de la naturaleza. En el soneto "El Despertar", que abre la colección, nos dice Herrera y Reissig: "Todo suspira y ríe..." y en "El genio de los campos": "... el ámbito trasunta en su bordona / la égloga que sueñan los campos subjetivos". En este paisaje idealizado, en "éxtasis", desarrollan su actividad los pastores y se enamoran. Los personajes de los idilios tienen todos nombres greco-romanos o hebreos: Cloris, Filis, Tetis, Luth, Lux, etc.

La poesía de *Los Éxtasis de la Montaña* acoge también en su seno la vida cotidiana de los pueblos y de sus sencillos habitantes. Así nos habla el poeta —muchas veces con humor— de los campesinos "que sufren sus ropas los domingos", del barbero intrigante, de la plaza donde "hay tan sólo un farol (que no alumbra)", de la aldea con sus pobres casas. En estos sonetos de la vida campesina, Herrera y Reissig asume una estética de lo cotidiano, familiar y sencillo, abandonando los clisés preciosistas, los palacios de Oriente y los rituales jardines con sus fuentes, surtidores, glorietas, de *Los parques abandonados*. El pretérito imperfecto, que envolvía de sugestiva imprecisión los hechos de la citada colección, es sustituido por el presente en *Los Éxtasis de la Montaña*, igualmente al yo afectivo y hondo sucede la tercera persona objetiva. Como se advierte, el poeta trabajó simultáneamente en dos modalidades poéticas opuestas.

En el ensayo *El círculo de la muerte* (1905), Herrera y Reissig se refiere a las diferentes teorías estéticas que se han sucedido desde la antigüedad hasta el presente y comenta:

> "... en la actualidad muchos prefieren los moldes puramente clásicos de las desnudas épocas fraternales; —la palabra ingenua..., la frase sin remilgos, la postura natural de Cibeles, el encanto eglógico del cuadro que sonríe y llora con la mañana, la sintaxis precisa, el lenguaje sobrio y hasta modesto— al arsenal retórico, de estos tiempos, a su léxico exuberante y peinado, a la "pose" diplomática de la frase, a la bruma nórdica de la sensación evaporada en imprecisos vocabularios, a la opulencia fatigosa..."[59].

La poesía de *Los Éxtasis de la Montaña* se ajusta en lo sustancial a la definición que nos da el poeta de esa nueva tendencia estética, que

59 Julio Herrera y Reissig, ***El círculo de la muerte***, en op. cit., p. 685.

significó en definitiva una reacción contra el "arsenal retórico" que había engendrado la poesía simbolista. Como señala Herrera y Reissig:

> "... últimamente, grandes poetas han escrito según los moldes arcaicos, incitando a una saludable reacción de estética"[60].

Evidentemente, el poeta está aludiendo a la escuela romana, que representó una protesta contra el simbolismo. Recordemos que en 1891, Moréas, uno de sus principales teóricos, se aparta del simbolismo y funda la escuela romana, que promulga una vuelta a los modelos clásicos.

Los Éxtasis de la Montaña ha suscitado entre la crítica opiniones contrarias acerca de si Herrera y Reissig se inspiró en sus lecturas para crear los sonetos pastoriles o en realidades conocidas, directamente percibidas por él. A título ilustrativo, citaremos la opinión del crítico uruguayo Alberto Zum Felde: "... todos sus elementos objetivos —paisajes, personajes, escenas— no son trasunto de un mundo directamente percibido, no provienen de una experiencia de sus sentidos; su material poético proviene de la literatura europea y sus motivaciones le han sido sugeridas por sus lecturas"[61].

La tradición de la pastoral europea está presente en la colección; la presencia dominante de la montaña en el paisaje y de pastores y zagalas llamados Upilio, Bion, Lux, etc., nos remite al mundo mítico literario de la égloga y del paisaje europeo. La representación es siempre arquetipal y —como afirma Saúl Yurkievich— "la estilización de la naturaleza borra todo rasgo lugareño"[62]. Recordemos que en el soneto "Bostezo de luz", Herrera y Reissig nos dice:

> Con sus densos perfiles y sus abruptos conos,
> a lo lejos, la abstracta serranía...".

El calificativo "abstracta" confirma, pues, el carácter mental, subjetivo, del paisaje creado en *Los Éxtasis de la Montaña*. Por otra parte, debemos decir que Herrera y Reissig tuvo también su experiencia directa del campo,

60 Ibíd.

61 Alberto Zum Felde, ***Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura***. Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930, pp. 268-269.

62 Saúl Yurkievich, "Julio Herrera y Reissig, el áurico ensimismamiento", en ***Celebración del modernismo***. Barcelona, Tusquets, 1976, p. 93.

de los pueblos y de las sierras de Minas. En ocasión de su estadía en Minas, llegó a afirmar:

> "Yo soy el hijo de la augusta madre; yo soy el hijo de la Naturaleza. En su adoración me embriago horas y horas como un sacerdote...";

Y agrega:

> "Nunca pensé ver realizado este espejismo de la fantasía —esta apertura embelesadora del alma que empieza a vivir— en las campiñas de la patria. Y he aquí que de pronto se abre un telón mágico de panteísmo, en medio de mi vida y de mi normalidad displicente, a pocas horas de Montevideo y bajo el mismo azul familiar que auspició mis rápidos días... (Madre Cibeles! (Ella es! Corro a besarla. Una visión alpina, uno de mis ensueños virgilianos, la Egloga de rostro ingenuo y de ojos verdes, aparece, me saluda":

Y acaba el discurso dedicado a la ciudad de Minas, diciendo:

> "Es eso lo que yo soñaba, lo que yo buscaba, lo que he encontrado al fin en medio de vosotros. (Minas" (A ti, mis lágrimas de entusiasmo y mis suspiros de fervoroso culto; a ti, reveladora a mis ojos de una realidad poética que embriaga mi espíritu con fresco olor a tomillo y a hinojos de la Biblia y de la Odisea y cuya sombra alucinará para siempre mis evocaciones aterciopeladas de agreste sencillez y plácido esparcimiento!"[63].

El viaje a Minas se supone que fue realizado por el poeta a fines de 1903 y en 1904 comenzó la elaboración de los sonetos pastoriles. Su ensueño eglógico virgiliano (producto de las lecturas realizadas) y la experiencia vivida en las campiñas de su patria confluyeron y actuaron como estímulo poético para la creación de *Los Éxtasis de la Montaña*. Finalmente, diré que si el campo uruguayo obró o no de referencia, no me parece cuestión fundamental para el análisis y valoración de la colección. La obra literaria instaura su propio universo significativo, crea sus propios referentes. Por tanto, lo que sí me interesa subrayar es que Herrera y Reissig propende —y ello se manifiesta en toda su obra— a un máximo alejamiento de la realidad. Su subjetividad exarcebada le lleva a configurar en la colección un paisaje estilizado, perfecto, sometido a una constante idealización. Dice el poeta en el soneto "La Flauta":

63 Julio Herrera y Reissig, "A la ciudad de Minas", en op. cit., pp. 75-76.

La cumbre está en un blanco éxtasis idealista....

No hay, pues, reproducción verista o versión fotográfica de un paisaje que pueda localizarse en un espacio y en un tiempo determinados. Bula Píriz afirma al respecto: "El campo es universal, ¿tienen país estos versos?:

La inocencia del día se lava en la fontana,
el arado en el surco vagoroso despierta,
.....
Todo suspira y ríe. La placidez remota
de la montaña sueña celestiales rutinas."

Y este paisaje estilizado con sus pastores y zagalas, coexiste en la sección con los sencillos habitantes (Barbero, cura, campesinos, etc.) de la aldea rural. Gwen Kirkpatrick en su artículo "El frenesí del modernismo", comenta: "Combinando la aldea rural prosaica con su evocación griega o romana en églogas, Julio Herrera y Reissig desecha la ficción enmarcadora que sirve de transición entre los dos mundos codificados"[64].

Dentro de esta línea de lírica pastoril, se inscribe también la única composición de la sección *Las campanas solariegas*, de 1907, cuyo título es "La muerte del pastor". Este poema lleva a manera de epígrafe un verso de la *Égloga III* de Virgilio: "Ovejas, rebaño, para siempre infelices". El título de la cita de Virgilio anticipan el tema y el tono del poema: el amor frustrado como consecuencia de la muerte del pastor, llamado Armando. Además, Herrera y Reissig la subtituó "Balada eglógica", pues, como es característico del género poético oriundo del norte de Europa, en el poema se refieren hechos legendarios, misteriosos:

Mas ciertas noches, no hay duda,
cuenta la grey rusticana,
suele verse una carreta
y detrás una serrana
tocando la pandereta,
y por el camino violeta
que conduce a la fontana...

64 Gwen Kirkpatrik, "El frenesí del modernismo", en ***Revista de la Biblioteca Nacional***. Montevideo, N.1 25, 1987, p. 60.

La historia de la pastora y de Armando, el mozo de la carreta, es transpuesta al mundo mítico de la leyenda. La composición culmina con esta visión mágica de las dos figuras que, en el misterio de la noche, se deslizan por un "camino violeta". Todo el poema está teñido con los colores violeta y lila, son colores melancólicos, tristes, que representan a la vez el duelo de la naturaleza y la congoja de la pastora:

> Por el camino violeta
> va la pastora dejando
> su alma en lágrimas lilas.
> ¡Armando! ¡Armando!

Las reiteraciones de versos o de estrofas enteras son constantes en el poema, y esta característica formal le otorga mayor intensidad lírica. Rubén Darío, en la ya citada conferencia que pronunció en el Teatro Solís de Montevideo, destacó el carácter musical de la composición: "... es de lo más suavemente encantador, de lo más musicalmente sentimental, y de lo más simplemente fino que se haya escrito en nuestra lengua..."[65].

En "La muerte del pastor", cuyos versos son octosílabos (verso especialmente adecuado al carácter legendario de la composición), Herrera y Reissig introduce un recurso propio del drama y de la poesía pastoril: el diálogo. El Adivino, el Sabio y el Poeta reflexionan sobre la muerte de Armando y cada uno de ellos la interpreta según su visión del mundo. Para el Adivino, la muerte es un "decreto divino", y para el Sabio, el pastor fue víctima de un destino adverso:

> Qué saeta
> tuvo el ingrato destino!.

Gicovate señala la singularidad de este poema dentro de la obra herreriana: "The poem is unique among Herrera's work for simplicity and serene beauty"[66].

Paralelamente a estas composiciones de ambiente pastoril, Herrera escribió los poemas de las secciones tituladas *Divagaciones románticas*

65 Rubén Darío, Conferencia pronunciada en el Teatro Solís, Montevideo, 11 de julio de 1912. Citada por Sabat Ercasty y Manuel de Castro en ***Antología lírica de Julio Herrera y Reissig***. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1939.

66 Bernard Gicovate, ***Julio Herrera y Reissig and the Symbolists***. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1957, p. 82.

(1905), *El collar de Salambó* (1906) y *El abanico de perlas* (1906). El centro lírico de estas tres colecciones de poemas es la amada y los sentimientos que le inspira al poeta. Como sucedía en los sonetos de *Los parques abandonados*, se establece la relación entre el yo poético y el tú de la amada vagamente presente:

> Canta, mi amor, tu soledad y piensa
> que sin el sol de su mirada inmensa
> mi alma la sueña como un agua de oro...

En estos poemas, de evidente tono romántico, Julio Herrera y Reissig acumula todos los elementos que pertenecen al código simbolista: jardines, lagos, fuentes, la luna, "el hierático cisne de ensueños", el crepúsculo, que es la constante temporal, y la música evocadora de los "violoncelos nocturnos". En el "Poema violeta" de *Divagaciones románticas*, subtitulado sugerentemente "A la manera de Schumann", Julio Herrera y Reissig establece en la cuarta estrofa la correspondencia entre la música de los violines y su estado de ánimo, caracterizado por la melancolía: "... mientras lloran los violines / amarillos del Otoño...". Estos versos evocan la "Chanson d·autonme"(De *Poèmes Saturniens*) del poeta simbolista Verlaine: "Les sanglots longs / Des violons / De l'automne...".

Los violines, el otoño, el crepúsculo, la utilización casi constante del color violeta, se asocian, pues, y crean el clima melancólico, nostálgico, que caracteriza a los tres poemas que integran la sección *Divagaciones románticas*.

En *El collar de Salambó*, colección de sonetos octosílabos, los ojos de la amada son asimilados por el poeta a un determinado color simbólico. Así, por ejemplo, los ojos grises de la amada representan el esplín, los azules el ideal y con respecto a los ojos de oro, dice el poeta:

> Sueñan heroicos delirios tus ojos...
> India: elefantes y leopardos....

El exotismo presente en algunos de estos poemas vincula la colección a los *Sonetos de Asia* y a *Las Clepsidras*.

El período que abarca los años 1908, 1909 y parte de 1910, comprende las últimas colecciones de poemas escritos por Julio Herrera y Reissig

(recordemos que el poeta murió el 18 de marzo de 1910). De 1908 son los *Sonetos vascos*, colección de nuevos sonetos alejandrinos, en los que se describen típicos personajes de la región vasca. Los temas son extraídos de la vida sencilla, por tanto, estos poemas se inscriben dentro de la misma modalidad poética cultivada por Herrera en la serie *Los Éxtasis de la Montaña*.

Bajo el título de sonoridad extraña y uso poco frecuente, *Las Clepsidras* (1909), Herrera y Reissig agrupó una serie de sonetos endecasílabos, en los que predomina la intención ornamental y el exotismo, como ya lo anticipa el subtítulo "cromos exóticos". Veamos, por ejemplo, el comienzo del poema "Oleo Indostánico":

> En torres de marfil, gemas y plata,
> entre mirras y sándalos y nardos,
> ardieron los rajás con sus gallardos
> engastes de tisús y de escarlata...

El exotismo espacial (Asia, India, etc.), de fauna (cocodrilos, panteras, leopardos, etc.), vestimenta (turbante, babuchas, etc.), se une al empleo de sustantivos y adjetivos exóticos fonéticamente: "panteras nubias", "Gonk Gonk", "fulgió un Walhalla", "Funambulescamente el Mahabarata". Por tanto, debemos señalar que no son sólo "cromos", sino también sonoridades "exóticas". Destaca en *Las Clepsidras* el despliegue asombroso de riqueza verbal, de color y de sonido que efectúa el poeta.

De 1909 es también la sección titulada *La Torre de las Esfinges*, cuyo único poema "Tertulia lunática", estructurado en siete cantos, es considerado por la crítica como la composición más original dentro de la obra del poeta uruguayo. Para definir este poema nocturno, los críticos han empleado diversos calificativos: se ha dicho que es un poema hermético, delirante, barroco. Incluso Rubén Darío llegó a afirmar:

> "Quiero creer que en la creación de este poema ha intervenido el 'farmacon', vapor sutil o alcaloide transformador que impone a las cosas nuevos aspectos y a los vocablos inauditos significados, que a la normal percepción aparecen borrosos o crespos, pero que en la niebla luminosa de la intoxicación se señalan claros y propios"[67].

67 Rubén Darío, op. cit.

Evidentemente, Herrera al crear este poema emprendió para su época una osada empresa, elaboró un poema que privilegia el absurdo, la anormalidad (es una tertulia "lunática", en su doble acepción: de luna y de locura). Recordemos que el poeta lo subtituló "Psicologación morbo-panteísta". Extremando su deseo de apartarse de la realidad objetiva, Herrera y Reissig se aísla en su fantasía, en su "torre", y como consecuencia el mundo creado desde su interior irrumpe en el exterior, lo invade, lo transforma e incluso lo distorsiona. Dice el poeta en la segunda parte de "Tertulia lunática":

> Las cosas se hacen facsímiles
> de mis alucinaciones
> y son como asociaciones
> simbólicas de facsímiles...

Lo real se vuelve, pues, facsímil de sus visiones interiores; el mundo sólo existe como proyección de su conciencia. Y ese mundo es insondable, enigmático, y se sume en un silencio inescrutable: "... todo es tiniebla / en la conciencia del mundo", "El infinito derrumba su interrogación huraña"

Y en la séptima estrofa, dice el poeta:

> Lo Subconsciente del mismo
> Gran todo me escalofría;
> y en la multitud sombría
> de la gran tiniebla afónica
> fermenta una cosmogónica
> trompeta de profecía.

Enfrentado a este universo arbitrario, dominado por potencias oscuras, el poeta padece "oscuros naufragios" y se produce la escisión de su yo. (Y hosco persigo en mi sombra / mi propia entidad que huye!". El yo sombrío, inconsciente, domina, pues, al yo lúcido, haciéndole perder su identidad.

En "Tertulia lunática", como en otras colecciones de poemas más tempranos, se evidencia la actitud irrespetuosa, básicamente lúdica, que asume el poeta ante realidades trascendentes, como por ejemplo la muerte. La distorsión caricatural, la burla, e incluso el humor negro, son las armas que utiliza Herrera y Reissig para demoler lo sagrado y lo tradicionalmente considerado "bello". Como ejemplo, citaremos los siguientes versos:

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.

El desenfreno imaginativo que caracteriza al poema es acompañado de un desenfreno verbal: se acumulan vocablos inusuales, neologismos, metáforas abstractas, insólitas. En el ejercicio de la máxima libertad poética, se establece la ruptura de la verosimilitud discursiva. También es importante subrayar que debajo del aparente caos late una perfecta simetría formal (la décima es la estrofa utilizada en el poema). Estructuralmente, "Tertulia lunática" se organiza en torno a un esquema alterno: el poema oscila entre la descripción del universo y del yo (partes I-II-IV y VI) y un discurso dirigido a una mujer-demonio (partes III-V-VII): "Tú que has entrado en mi imperio... / demonia tornasolada...".

Y aquí reaparecen términos ya utilizados por el poeta en otras composiciones: "grises pupilas de opio", "neurastenias grises", "bruma el esplín", etc. Herrera y Reissig no se libera ni en sus últimos poemas de los tópicos sémicos del decadentismo.

"Tertulia lunática" queda como la expresión más original y trascendente de la obra de Julio Herrera y Reissig; con este poema, el autor, guiado por una fantasía creadora que se libera de sujeciones externas, penetra en la zona de lo irreal, mágico y subconsciente.

Como contrapunto a este torturado poema, Julio Herrera y Reissig escribió "Berceuse Blanca" poema que pertenece a los últimos meses de su vida. Su título, "Berceuse", alude a la esencia de la composición: es una canción de cuna dirigida a su amada —"(Duerme, mi vida, duerme..."—, y con el adjetivo "blanca" encarece la pureza de su sueño. Si en "Tertulia lunática" predominaba el énfasis, la violencia verbal, en "Berceuse Blanca" nos enfrentamos a la íntima vibración, a una delicadeza que linda con la suspensión. El poema es una suave melodía, un canto de arrullo, rigurosamente elaborado. Los cuarenta y cuatro cuartetos del poema se distribuyen, según la temática, en nueve Cantos, y de ellos, ocho son retornelos, que concentran los motivos líricos fundamentales: el amor y la

muerte. Herrera termina el poema con las siguientes estrofas, cuyos versos han sido reiterados en el desarrollo de la composición:

> ¡Duerme, que cuando duermas la eterna y la macabra,
> la insensible y la única embriaguez que no alegra,
> y sea tu himeneo la Esfinge sin palabra,
> y el ataúd el tálamo de nuestra boda negra,
>
> con llantos y suspiros mi alma entre la fosa,
> dará calor y vida parta tu carne yerta,
> y con sus dedos frágiles de marfil y de rosa
> desflorará tus ojos sonámbulos de muerta!...

En esta última estrofa alcanza intensidad dramática esa unión póstuma de los enamorados. El poeta formula su fe, su confianza, en las posibilidades del triunfo del amor sobre la muerte. Subordinados a este núcleo temático fundamental, aparecen en el poema dos motivos: la identificación de la mujer con la "Poesía Celeste" y la adoración del ángel azul. Asumiendo un lenguaje que recuerda el tema becqueriano "Poesía eres tú", el poeta considera la belleza de su amada como fuente de eterna poesía:

> Recogida en su cuello y plegada de hinojos,
> se parece a la ingenua Poesía celeste.

En "Berceuse Blanca", último poema que escribió Herrera y Reissig, reconocemos la presencia de muchas formas poéticas empleadas en anteriores poemas. Como señala Blengio Brito:

> "... en 'Berceuse' confluyen prácticamente todas las maneras, todas las variantes modernistas desarrolladas por Herrera desde sus primeras tentativas..."[68].

Hemos recorrido la trayectoria poética de Julio Herrera y Reissig desde sus comienzos literarios en 1898-1899 hasta 1910. Asombra su maestría estilística: en un mismo año creó simultáneamente poemas que corresponden a diferentes tendencias o estilos literarios. En su obra convergen y se superponen corrientes que se sucedieron en un amplio

68 Raúl Blengio Brito, ***Herrera y Reissig: Del Modernismo a la Vanguardia***. Montevideo, Universidad de la República O. del Uruguay, División Publicaciones y Ediciones, 1978, p. 77.

sector cronológico del siglo XIX europeo: romanticismo, decadentismo, parnasianismo, simbolismo. *Los peregrinos de piedra*, único libro de versos seleccionados y ordenados por Herrera y Reissig, revelan la voluntad del poeta de integrar las variadas tendencias literarias que asimiló y reelaboró, proporcionándoles nueva vida. El volumen se abre con el poema parnasiano "El laurel rosa", continúa con *Los Éxtasis de la Montaña*, *La Torre de las Esfinges, Los parques abandonados*, y se cierra con la composición "La muerte del pastor". Como poeta inserto en el período modernista, la obra poética de Herrera aparece definida por una estética sincrética:

> "en su mesa se sirve el sencillo guisado de aldea y el extravagante plato romano: faisanes aderezados con perlas".

El eclecticismo es el

> "punto culminante del panorama presente y llave de oro de los secretos del futuro. Ser ecléctico es poseer ese refinamiento sibarítico, esa quintaesencia del gusto que constituye la naturaleza intelectual del siglo..."[69].

Herrera y Reissig se abre así a las variadas modalidades poéticas que se cultivaron en su siglo; y esta literatura proteica, liberada de rígidas escuelas y teorías, de todo molde esquemático, es una

> "mariposa de alas brillantes que ha roto su crisálida retórica y se ha elevado por los aires, ostentando todos los matices del gusto"[70].

Con la imagen de la mariposa —en otro pasaje de sus "Conceptos de crítica" utilizará la del pájaro— el poeta simboliza su máxima aspiración: la libertad de la creación artística. Guiado por este ideal, Herrera y Reissig expone en su obra teatral *Alma desnuda*, la teoría de que el arte es un juego, ya que en la búsqueda de nuevos cauces expresivos combina "líneas, colores y ritmos y sonidos..."[71]. Su arte es también un juego en el sentido de que concilia, "combina", diferentes modalidades poéticas. Algunos de sus poemas, tales como "Solo verde-amarillo para Flauta, Llave de U", "Poema violeta" y "El Viaje", llevan como epígrafe los siguientes enunciados, que ilustran claramente lo afirmado: "Manera de Mallarmé", "A la manera de Schumann", "Modo Heine".

69 Julio Herrera y Reissig, "Conceptos de crítica", en op. cit., pp. 654 y 655.

70 Ibíd., p. 653.

71 Julio Herrera y Reissig, ***Alma desnuda*** , en op. cit., p. 604.

Por otra parte, debemos señalar que ante tal pluralidad de tendencias literarias, el poeta asumió una actitud crítica, y como consecuencia de su distanciamiento del material poético, surge la parodia, la imitación burlesca. La acumulación y repetición de determinados tópicos o figuras literarias, pensemos, por ejemplo, en el uso constante de las reiteraciones en *Las pascuas del tiempo*, permiten la lectura de ciertas estrofas de este poema como una lúcida parodia del melodioso estilo modernista de *Prosas Profanas*. En esta misma línea de imitación burlesca, debe inscribirse el mallarmeano soneto "Sólo verde-amarillo par Flauta, Llave de U". Pero no sólo la parodia, sino también el humor, la nota irónica, disonante, se instalan en la poesía de Julio Herrera y Reissig. Su obra, como ha señalado José Olivio Jiménez, juega, pues, un papel fundamental dentro de la evolución del modernismo:

> "... fue una pieza mayor de esa misma dinámica por la que el modernismo inicia la crítica de sí mismo y, por tanto, su trascendencia"[72].

Desde la estética romántica, cuyos postulados fueron el individualismo y la libertad en todos los ámbitos, se asiste a un proceso de transformación de la poesía en el que sus hitos fundamentales son, sin duda, las diversas fases del Modernismo y la Vanguardia artística que representó una radicalización de todos los procedimientos de renovación expresiva.

Por su actitud lúdica e irrespetuosa hacia lo que se consideraba "poético", por su tendencia hacia lo absurdo e irracional, así como por la creación de metáforas audaces que buscan desconcertar al lector, la poesía de Julio Herrera y Reissig tiende hacia el futuro, abona los caminos que conducirán hacia la vanguardia artística. Se explica, por tanto, que creacionistas y ultraístas hayan actualizado a Herrera y Reissig y que Vicente Aleixandre en su poema "Las barandas" (1936) haya escrito la siguiente dedicatoria: "Homenaje a Julio Herrera y Reissig, poeta 'modernista' ". Al enmarcar el término modernista con las comillas, la intención de Vicente Aleixandre fue llamar la atención sobre este calificativo que se aplicaba a Herrera y Reissig, un poeta que por su voz original se distanciaba de las creaciones de sus contemporáneos.

Imágenes visionarias que permiten asociar objetos distantes en la realidad en una relación puramente poética, cultivadas por poetas

72 José Olivio Jiménez, ***Antología Crítica de la poesía modernista hispanoamericana***. Madrid, Hiperión, 1985, p. 395.

de la Generación del 27 (Gerardo Diego, Federico García Lora, Vicente Aleixandre, por ejemplo), se hallan presentes en los textos herrerianos: "Hinca el barranco sombrío,/Abre un bostezo de hastío/La perezosa campaña". "Pliega el arroyo en el prado/Su abanico de perlas" ("Desolación absurda"). En *La Torre de las Esfinges*, leemos: "Ronca el pino su nostalgia/con latines de Arcipreste", "Ríe el viento confidente/ con el vaivén de su cola...".

Finalmente señalaremos que pese a tanta libertad imaginativa e irracionalismo verbal, Herrera y Reissig se mantuvo siempre dentro de las formas rígidas del verso y de la rima. En su ensayo "Conceptos de crítica", planteó que las innovaciones deben estar sujetas a una "fórmula lógica y racional". Esta fórmula es en su poesía la métrica, de la que nunca prescindió.

a. El texto poético como revelador del trabajo de producción

La obra poética de Herrera y Reissig manifiesta en todos sus niveles —métrico, fónico, semántico, etc.— ese lúcido trabajo de creación y de exigencia técnica. En primer lugar, destaca el rigor formal del verso: la lírica herreriana guarda las convenciones de las leyes métricas, de la rima y de la estrofa. De forma casi exclusiva, el poeta uruguayo cultivó dos esquemas métricos: el soneto (recordemos su gran florecimiento entre los poetas modernistas por el decisivo impulso de los parnasianos y simbolistas franceses) y la décima.

Aunque se ajustan en lo principal al esquema convencional, Herrera y Reissig introduce algunas variantes originales, como por ejemplo en la décima: los versos primero y cuarto culminan con la misma palabra, que adquiere así preponderancia dentro de la estrofa. Con respecto al soneto, se observa su preferencia por el soneto de versos endecasílabos y por el de versos alejandrinos, sugestivamente denominado por Rubén Darío "soneto a la francesa". Sólo en dos colecciones de poemas (*El abanico de perlas* y *El collar de Salambó*) emplea el soneto de verso octosílabo. Dicho esquema métrico destaca por su perfecta simetría en la disposición de sus dos cuartetos y dos tercetos y en la distribución de sus rimas. Se observa, por ejemplo, la utilización de idéntica rima en los dos primeros versos de los tercetos, conformando así dos pareados (cc-deed o ccd-ede).

Además, el rigor constructivo de Herrera y Reissig se manifiesta también en la siguiente regularidad que afecta a los últimos versos de los sonetos en *Los Éxtasis de la Montaña*: los poemas que integran la colección se coronan con una bella imagen:

> Y las palomas violetas salen como recuerdos
> de las viejas paredes arrugadas y oscuras.
> ("Claroscuro")

"Idilio" acaba también con una imagen:

> ¡y así las horas pasan en la inocencia riña,
> como una suave pluma por unos bellos labios!

La elección de los patrones formales se ajusta generalmente a la temática de las colecciones de poemas, así no es casual que emplee el alejandrino, verso lento y majestuoso, para una poesía descriptiva, que registra el moroso transcurrir de la vida campesina. Y para una poesía abstrusa, caracterizada por el desenfreno verbal e imaginativo, elige un verso ágil, sencillo, como el octosílabo, entronizando de esta manera la disonancia. Un poema como "La Torre de las Esfinges", cuya visión es caótica y desintegradora, ajena a toda sujeción externa, necesita, pues, la ligazón de la forma.

Herrera y Reissig estudiaba la disposición de las palabras dentro del poema, seleccionaba también aquellos vocablos evocadores desde el punto de vista sonoro y que establecen significativas asociaciones acústico-semánticas; en este sentido le reprochó al escritor argentino Oscar Tiberio no ser un apasionado del "acertijo musical por asociación de sonidos". Tuvo conciencia de los efectos que se consiguen en un poema si se eliminan las /r/ y si se emplea "la fineza palatina de las delicadas i... y de las s y de las x"[73]. La utilización constante de la vocal /u/ en el soneto "El Despertar" se debe a su "ingenuidad amaneciente", que la hacía apropiada entonces para la temática del poema.

Los textos herrerianos eran sometidos a un lento proceso de elaboración y corrección antes de alcanzar la forma definitiva. En el autógrafo del

73 Prólogo de Julio Herrera y Reissig al libro ***Palingenesia***, del escritor argentino Oscar Tiberio, incluido en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Ed. de Bula Píriz, Madrid, Aguilar, 1961, p. 706.

soneto "La llavera", se advierte cómo el poeta probaba varias expresiones antes de decidirse a elegir una. Citaremos como ejemplo el siguiente verso:

dará fe de los buenos ciudadanos del burgo...
manos habitantes
beatos moradores
parcos
sobrios
blandos
limpios
gratos
pobres

Herrera y Reissig vigila su arte poético con la responsabilidad de un técnico que busca la forma perfecta, así se explica que vuelva sobre textos ya escritos con el propósito de modificar la versión original. Suprime estrofas, añade otras nuevas, reelabora versos, modifica los títulos iniciales; de esta manera adapta las composiciones a sus nuevas orientaciones estéticas. El poema "Los ojos negros", escrito en una temprana fecha, en 1900, fue publicado con el título "Psicología de unos ojos negros", posteriormente Herrera y Reissig lo corrigió, cambió versos e incluyó nuevas estrofas.

Proceso similar sufrió "Desolación absurda": su título original "Desolado corazón" se modificó en 1903, fecha de su reelaboración. Comparar la versión inicial con la definitiva es sumamente útil, porque los cambios que introduce el poeta en el poema, comenzando por el título mismo, corresponden a su propia evolución como poeta. Es significativo observar, por ejemplo, la reelaboración que sufrieron los dos primeros versos de "Desolación absurda": en la versión primitiva figuraba:

Nube de tenues suspiros
en alas del aire presos...",

Y en la definitiva aparece:

Noche de tenues suspiros
platónicamente ilesos...".

Al sustituir la palabra nube por noche, Herrera crea desde el comienzo mismo esa atmósfera nocturna que es la más adecuada para

el contenido del poema, por sus referencias no sólo al platonismo, sino también al budismo.

Fruto igualmente de esta estética rigurosa es la creación de conjuntos de poemas relacionados entre sí por la elección de una determinada forma métrica, de un asunto o modalidad estilística, que les son propios y definen el carácter de la colección. Roberto Ibáñez ha señalado que las series constituyen uno de los rasgos más notables de la poesía de Herrera y Reissig. Dice el citado crítico uruguayo:

> "Herrera y Reissig cultivó el principio de la serie con lúcida y metódica plenitud, pero paulatinamente y a la zaga de algunas composiciones aisladas que le descubrieron la posibilidad de multiplicar muestras afines en una pluralidad o en varias pluralidades específicas"[74].

Aparte de sus poemas juveniles, de iniciación literaria, la obra poética de Herrera y Reissig comprende poemas sueltos de diversa extensión, como por ejemplo "El laurel rosa" o "Berceuse Blanca", y grupos de poemas homogéneos. De las diez series que Ibáñez distingue, hay cuatro que destacan por su jerarquía dentro de la obra herreriana.

Ellas son: *Los parques abandonados*, en sonetos endecasílabos, *Los Éxtasis de la Montaña,* sonetos alejandrinos, *Las Clepsidras*, sonetos endecasílabos, y las Nocteritmias: "Desolación absurda" y *La Torre de las_Esfinges*, cuyo esquema métrico es la décima de versos octosílabos. Cada serie aparece caracterizada por un título y un subtítulo que define el carácter de los poemas (en *Los Éxtasis de la Montaña* el subtítulo es "Eglogánimas; en *Los parques abandonados*, "Eufocordias", y en *Las Clepsidras*, el subtítulo es "Cromos exóticos"), por una forma métrica específica, una actitud lírica y una modalidad estilística propia. En *Los Éxtasis de la Montaña*, el poeta adopta la tercera persona, y en *Los parques abandonados*, la primera, creando una poesía subjetiva, confesional. El vocabulario de *Los Éxtasis de la Montaña* está, por otra parte, en consonancia con la cordialidad y sencillez de la vida campesina, y una poesía neurótica, como *La Torre de las Esfinges*, que traduce los desequilibrios del yo poético, se caracteriza por un vocabulario psicopatológico.

74 Roberto Ibáñez, "Privanza y tipicidad de las series en la obra herreriana", ***El País***. Montevideo, número extraordinario en homenaje a Julio Herrera y Reissig, fascículo IV, año del Centenario.

Desde el punto de vista métrico, es notoria la predilección de Herrera y Reissig por el empleo del soneto en series uniformes en cuanto al asunto, predilección que manifestaron también otros poetas modernistas, como Juan Ramón Jiménez (*Los Sonetos Espirituales*) o Leopoldo Lugones (*Los doce gozos*). Además de las ya mentadas series que presentan como patrón formal el soneto, se hallan los seis sonetos de *La sortija encantada*, los *Sonetos vascos,* vinculados a *Los Éxtasis de la Montaña* y no sólo por la métrica, sino también por la temática, aunque poseen más preciso color local; están los cinco sonetos de versos octosílabos de *El collar de Salambó* y los tres de la colección *El abanico de perlas*, también en octosílabos.

Estas series, que con suma disciplina elaboró Herrera y Reissig a través de los años, no constituyen estructuras rígidas, cerradas en sí mismas, sino que establecen múltiples relaciones entre sí y con los poemas sueltos. La temática o ambiente pastoril vincula *Los Éxtasis de la Montaña* con los poemas "La muerte del pastor" y "Ciles alucinada"; hay poemas en *Los Sonetos de Asia*, como "El Arpa y Dina", que se relacionan con *Los parques abandonados* por un lado y por otro con *Las Clepsidras*, como "Odalisca" o "Heliofina", por ejemplo. Además de estos vínculos temáticos o estilísticos, puede observarse la reiteración de versos, imágenes y símbolos, no sólo en una misma colección de poemas, (piénsese en la imagen que se reitera en *Los parques abandonados*: "¡Y se durmió la tarde en tus ojeras!"), sino en toda su obra. En el poema titulado "¡Eres todo!", incluido en la serie *Los parques abandonados*, se lee:

"Eres toda la Esfinge y toda la lira",

Y en "Berceuse Blanca", último poema escrito por Herrera y Reissig, reaparece:

"¡eres toda la lira y eres toda la Esfinge!".

Desde la elaboración de un adjetivo hasta la elaboración de estas series, "estructuras tectónicas y homogéneas", como las denomina Roberto Ibáñez, la obra de Julio Herrera y Reissig, sujeta a un riguroso trabajo de producción, manifiesta plenamente la conciencia creadora del escritor, así como su versatilidad estilística. Como ya hemos destacado, Herrera trabajó simultáneamente en la creación de poemas que pertenecen a distintas tendencias literarias y que registran tonos, ambientes y asuntos diversos. La pluralidad estilística es, pues, el rasgo que mejor define su obra:

"De tan metamórfica, de tan versátil, no hay módulo que podamos considerar como caracterizador de su escritura..."[75].

Esta cualidad de la obra herreriana explica las distintas clasificaciones que se han propuesto; unos críticos eligen un criterio temático (Blengio Brito, por ejemplo), otros, como Bula Píriz, agrupan los poemas según las tendencias literarias —romanticismo, simbolismo, parnasianismo, hermetismo—, lo cierto es que ninguna clasificación satisface plenamente. La conclusión a la que se llega, tras examinar en su conjunto la polifacética obra poética de Julio Herrera y Reissig, es que ésta ofrece serias resistencias para ser clasificada de acuerdo con criterios rígidos. Su obra se mueve libremente entre distintos ámbitos, épocas, creencias filosóficas y tendencias artísticas. Su poesía —como el arte de su siglo—"ama la libertad porque es hijo de ella. Ponerle parapetos es ahogarlo"[76].

75 Saúl Yurkeivich, "Julio Herrera y Reissig, el áurico ensimismamiento", en ***Celebración del modernismo***. Barcelona, Tusquets, 1976, p. 79.

76 Julio Herrera y Reissig, "Conceptos de crítica", en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Madrid, Aguilar, 1961, p. 660.

3

Julio Herrera y Reissig y la conciencia de su labor creadora: la reflexión teórico-literaria

La reflexión teórico-literaria en la obra de Julio Herrera y Reissig

Julio Herrera y Reissig, como la mayor parte de los poetas contemporáneos, escribió algunos ensayos y prólogos que contienen una meditación sobre el arte de su tiempo, sobre la belleza y la lengua poética. Como Poe y Baudelaire, tuvo la convicción moderna de que la actividad poética exige, por parte del hacedor, un esfuerzo lúcido y consciente. Esta conciencia de su labor creadora se manifiesta en el virtuosismo técnico de sus poemas, en su prosa y en sus reflexiones teórico-literarias desarrolladas paralelamente a su obra de creación, aunque de una forma asistemática.

En sus *Conceptos de crítica*, teorizó acerca de la tarea del crítico, hizo, pues, crítica de la crítica; ejerció él mismo la crítica de obras literarias, como por ejemplo en el trabajo *Lírica autumnal / Letanías simbólicas*, dedicado al libro de versos de César Miranda. Sus ideas estéticas pueden extraerse esencialmente de sus ensayos *El círculo de la muerte* y *Psicología literaria*, pero también de los prólogos que escribió para obras literarias de poetas contemporáneos, como "Syllabus", prólogo del libro *Palideces i Púrpuras* del poeta modernista Carlos López Rocha. Presenta al escritor, valora su poesía, e incluye entonces sus propios conceptos acerca de la creación artística.

Un análisis del *corpus* teórico de Julio Herrera y Reissig debe comenzar por sus "Conceptos de crítica", publicados en *La Revista*, números 5 y 7, de 20 de octubre y 20 de noviembre, respectivamente, de 1899. Estructurado en dos partes, el ensayo no constituye un estudio sistemático, organizado en torno a un único tema. Empieza definiendo su concepto del crítico y de la crítica para centrarse luego en el arte de su siglo, al que considera libre

del "absolutismo de los principios" y animado de un ideal de renovación y originalidad. Adoptando una mirada retrospectiva, se detiene en aquellos movimientos literarios que pasaron y son los cimientos del arte moderno: Clasicismo, Romanticismo, Realismo. De este último dice:

> "Y está acabando de pasar en un desfile postrero..."[77].

Culmina este análisis histórico-literario con la referencia al Simbolismo, y aquí vacila, duda:

> "No se sabe si ha nacido o está por nacer aún".

La segunda parte de *Conceptos de crítica* comienza con una interrogante, que no resuelve el autor: se pregunta sobre cuál será el fin de la evolución del ideal estético. Establece la relación del arte con el estado social de los pueblos, y procede a encuadrar la "poesía moderna" en la historia general de la literatura. Impregnado, como toda su generación, de las doctrinas positivistas (recordemos que el apogeo del Positivismo en el Uruguay corresponde a la década del 80 al 90, a partir de aquí se produce su declinación), Herrera y Reissig describe el proceso evolutivo de la literatura "salteando por otra épocas para seguir en su proceso las evoluciones de la verdad...". En la primera parte del trabajo, sigue esa evolución desde el Clasicismo hasta el Simbolismo; en la segunda, parte de los griegos y romanos, se detiene en las épocas de decadencia y especialmente en Góngora, a quien llama "cometa decadentista", y culmina definiendo las características de la poesía de su época.

Dada la riqueza conceptual del ensayo, nos detendremos en aquellas ideas que son claves para comprender la postura estética asumida por Herrera a fines de siglo, un siglo —como él dice— que

> "toca ya a su ocaso y que nos envuelve tristemente en la media luz de su crepúsculo lleno de incertidumbres y de vacilaciones"[78].

La tarea del crítico es el primer concepto sobre el que reflexiona y establece una interesante distinción entre dos tipos de crítica: en primer lugar, se refiere a la crítica que califica de "mecánica", ya que su labor consiste sólo en aplicar conocimientos a las obras literarias. Según Herrera

77 Julio Herrera y Reissig, "Conceptos de crítica", en ***Poesías completas y páginas en prosa***, Ed. y prólogo de Roberto Bula Píriz, Madrid, ed. Aguilar, 1961, p. 657.

78 Ibíd., p. 666.

y Reissig, esta crítica no se "eleva un palmo de la tierra". Frente a ella está la crítica que intenta descubrir los secretos que guardan las páginas del libro, descifrar el significado oculto de las imágenes, interpretar los puntos suspensivos, etc. Esta es, pues, la crítica que Herrera califica de "elevada" y compara con una "linterna mágica", puesto que "ilumina y da vida a un libro...". En el ensayo *El qué vendrá*, dos años antes que los *Conceptos de crítica*, Rodó oponía a la firmeza y seguridad del "horizonte positivo", la tentación del misterio. Esta era su reivindicación:

> "... el misterio indomable se ha levantado, más imperioso que nunca en nuestro cielo..."[79].

Herrera y Reissig comparte plenamente esta afirmación, y entonces privilegia al crítico que guiado por su intuición, se encara con el misterio que late en las páginas de toda obra; debe tener el "oído de un auscultador misterioso". Misterio se convierte así en la palabra clave de la época, definida por la reacción antipositivista. Por otra parte, el autor de los *Conceptos de crítica* le confiere al crítico la misión, como si de un profeta se tratara, de iluminar a los hombres comunes, revelarles aquellos valores que, por estar ocultos, pasan desapercibidos. Es un "verdadero argonauta de la sombra", ya que

> "… en medio de un océano de confusiones, tratando de salir triunfante del noble riesgo, como Daniel del foso de las fieras, suele ser un vidente, el más sublime, cuyo microscopio investigador, a semejanza de la pupila de los cíclopes, resiste al inmenso calor de la fragua, en que da forma al rayo poderoso de la verdad"[80].

Una característica fundamental de la prosa de este ensayo es la continua utilización, por parte de Herrera y Reissig, de imágenes, comparaciones y metáforas; cada idea que desarrolla —ello se advierte en el pasaje citado anteriormente— se apoya en una imagen central. Para nuestro crítico-poeta la impenetrabilidad o oscuridad de una obra literaria no implica que carezca o posea menos belleza que el arte fácil y comprensible. "La belleza —nos dice el autor— para juzgar de ella es preciso encontrarla". Pues bien, para ilustrar esta idea recurre a la siguiente comparación: las ideas que se perciben a través de un estilo claro, diáfano, son asimiladas

79 José Enrique Rodó, ***El Que Vendrá***. Montevideo, Claudio García Editores, 1946, p. 8.

80 Julio Herrera y Reissig, "Conceptos de crítica", en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Madrid, ed. Aguilar, 1961, p. 646.

a las guijas que "reposan en el lecho de cristal de un arroyuelo", y las "complicadas creaciones de los genios", caracterizadas por su mayor subjetividad, son comparadas con las madréporas y coralinas que habitan en la profundidad de los océanos. Si la transparencia —dice Herrera— es hermosa, la profundidad o "sombría turbulencia" de las aguas de un piélago es "sublime" por su infinita e inabarcable posibilidad de sugerencia.

Como para todos los teóricos de la poesía oscura, también para Herrera y Reissig la oscuridad hace más precioso el valor de la obra y la protege de los ojos vulgares. Crea, pues, en este texto teórico el modelo de lector y de crítico que requiere su obra y también la época en la que se halla inserto. El crítico ideal es aquel que no rechaza lo que no se comprende fácilmente, que actúa despegado de toda escuela, y tiene un espíritu abierto a todas las tendencias e innovaciones. Dice Herrera y Reissig:

> "El eclecticismo es el punto más alto de la escala que tiene que ascender el crítico moderno. Para éste no deben existir fantasmas de preocupaciones, que a modo de columnas de Hércules señalen límites a las investigaciones del espíritu... Su cerebro no debe tener candado, como la celda oscura de un cenobita; antes bien, debe dar puerta franca a las saludables ventilaciones del progreso, a las nobles visitas de los libros nuevos que elabore el porvenir del entendimiento humano. Un crítico que diga: 'yo pienso y pensaré siempre así, será un crítico rezagado...'"[81].

Como se advierte, el autor de los *Conceptos de crítica* condena el estatismo ideológico, y, más adelante, nos hablará de un "reaccionismo de doctrina que arremete contra lo absoluto". Desde el punto de vista estético, esta condena de los principios absolutos significa el rechazo del sistema inmutable y universal de reglas que en el arte neoclásico actuaba sobre el creador y su obra. De las fórmulas antiguas que legislaban la estética, se ha evolucionado, según Herrera y Reissig, hacia la plena libertad del gusto, facultad que define de la siguiente manera:

> "El gusto es la facultad de recibir placer de las bellezas de la naturaleza y del arte".

De estas páginas, se desprende una concepción subjetiva y relativista de la estética. Para Herrera y Reissig, la facultad de apreciar la belleza varía en cada individuo, según lo "íntimo de su ser", y la estética, "a semejanza

81 Ibíd., pp. 653 y 655.

de una mujer, no es la misma para todos los espíritus...". No existe, pues, un patrón del gusto y la estética no es una, sino plural, sujeta al cambio y a la inventiva constante. El autor uruguayo recurre a la analogía con los seres orgánicos para subrayar esta idea de renovación:

> "La inventiva que ejerce una función de vitalidad constante, influye de una manera directa en la naturaleza del gusto que muda ineludiblemente de forma y hasta de sustancia, como los seres orgánicos, en una serie de gradaciones sucesivas, que tienden a la perfección o al desgaste final"[82].

En su lúcida descripción del arte de su época, Herrera y Reissig destaca como valores de la creación artística la innovación y la originalidad. Revela la esencia de la modernidad como la época de la reducción del arte a lo nuevo. Dice al respecto:

> "... éste es el siglo de las grandes revoluciones artísticas, y no parece sino que un ideal de renovación y de originalidad agitase todo lo que hay de aleático en la naturaleza humana"[83].

La moda, que implica actualidad y novedad, es en la concepción del autor un progreso, y da la razón a un crítico, al que califica precisamente de "moderno", cuando vaticinó:

> "pronto no quedará piedra sobre piedra de todo lo antiguo...".

Es la defensa de la novedad, del cambio, frente al peso de la tradición. Por otra parte, Herrera y Reissig señala que el arte moderno se alza libre de escuelas (en *El círculo de la muerte*, dirá: "Escuelas son palabras".), teorías y axiomas. En este ensayo de 1899, encontramos la siguiente afirmación del autor uruguayo:

> "Este es el siglo de la libertad del arte, mariposa de alas brillantes que ha roto su crisálida retórica y se ha elevado por los aires, ostentando todos los matices del gusto"[84].

Apollinaire, en pleno fervor vanguardista, confirmará tal aserto en su manifiesto de 1918:

82 Ibíd., p. 650.

83 Ibíd., p. 654.

84 Ibíd., p. 654.

"El nuevo espíritu es el espíritu de la libertad absoluta".

Es importante destacar que en los *Conceptos de crítica*, Herrera y Reissig asigna al arte moderno una serie de características que más tarde serán intensificadas y radicalizadas por los movimientos de vanguardia y no sólo en sus manifiestos teóricos, sino también en sus producciones artísticas. Sirva como ejemplo de lo afirmado el siguiente pasaje, en el que Herrera describe el espíritu que anima al arte de su tiempo:

> "... ese espíritu nuevo, audaz, revolucionario, aventurero, antiarqueológico, que avanza a paso de caballería volante por sobre los escombros ungidos de pátina, que rompe lanzas con todo lo que es rutina, que lucha contra todo lo que huele a humedad de trapos viejos, que sopla como un violento ciclón sobre el polvo de las supersticiones, que profana las necrópolis de los archivos, que funde los viejos ídolos de metal para hacer con ellos piochas para la libertad del gusto, que como el Luzbel humano del Poema inmortal arroja un vaso de vino sobre los viejos esqueletos, que iza como fámula de sangre la roja tea que incendia Bastillas y extirpa sombras!"[85].

Este texto bien puede considerarse como un anticipo de los desafíos y del espíritu combativo, revolucionario, que caracterizará a la vanguardia artística.

A las ideas de libertad, innovación, originalidad y progreso, enunciadas por Herrera como características fundamentales de su época, debemos agregar la de universalidad. El autor considera que la exaltación de los aspectos privativos de cada país, "el espíritu de localismo y de particularidad", ha pasado ya, pertenece a un tiempo muerto, y anuncia en cambio que "la comunión de las naciones está a punto de ser un hecho". Expresiones como "mezcla de razas", "Academia Universal", "obreros de todo el universo" son empleadas por el poeta para reafirmar su ideal de una cultura universal, cosmpolita:

> "... en la literatura, como en las ciencias, se abren horizontes más amplios ¡inmensas perspectivas de triunfo, desde donde se divisan nuevas Atlántidas que atraen al pensamiento humano!"[86].

85 Ibíd., p. 672.

86 Ibíd., p. 652.

Y en este abrirse a nuevos y amplios horizontes nada resultará extraño, exótico: se fumará

> "la pipa de los hijos del Profeta en Stambul, después de haber aspirado el incienso en el vaticano"[87].

Herrera y Reissig finaliza la primera parte de los *Conceptos de crítica* con una descripción y valoración de las tendencias literarias que se han sucedido en el transcurso del tiempo. Se observa la concepción de un proceso dinámico en el que las ideas pasan y se suceden otras nuevas.

El desfile o procesión de corrientes literarias comienza con el Clasicismo, al que Herrera califica de "severo y disciplinario"; sigue con el romanticismo

> "... gitano de la elegía, bohemio de los hastíos y de las desventuras, que en las embriagueces del desorden despeinaba sus melenas..."[88].

Con respecto al realismo, considera que está acabando de pasar "serio, reflexivo, observador, llevando en su maleta de viaje, su indumentaria severa, todos sus instrumentos de anatomía..."[89].

Finalmente del simbolismo ("No se sabe si ha nacido o esta por nacer aún".) destaca como rasgos centrales el exotismo, la fusión en las obras de lo ridículo y sublime y considera que lo raro y original

> "forma la levadura incorpórea de este pan de Sybaris, que sólo es del gusto de los privilegiados"[90].

Señala, pues, el carácter exclusivo del simbolismo. Pensando en la obra de Baudelaire, único poeta al que cita como ejemplo, Herrera y Reissig centra la caracterización de dicha escuela literaria en sus elementos contradictorios, en el oxímoron —figura clave de *Les fleurs du mal*—. Dice al respecto:

> "El simbolismo tiene calandrias y tiene vampiros. Las carcajadas de sus poetas son sollozos histéricos",

87 Ibíd., pág. 653.
88 Ibíd., p. 657.
89 Ibíd., p. 657.
90 Ibíd., p. 658.

y refiriéndose luego a la poesía de Baudelaire, agrega:

> "La miel de su poesía está guardada por aguijones. Es una flor que se ofrece entre espinas"[91].

En este ensayo de 1899, Herrera vacila a la hora de precisar si el simbolismo se ha constituido en escuela literaria, y al caracterizarlo se vale de la expresión "parece ser". En el prólogo "Syllabus", publicado en 1907 por *El Diario Español*, Herrera y Reissig, antes de presentar al poeta argentino Carlos López Rocha, incluye un juicio sobre el simbolismo que revela un conocimiento más preciso y profundo de dicha tendencia literaria. Al "parece ser" de los "Conceptos de crítica" sucede en 1907 la frase: "Tal es el simbolismo...".

En "Syllabus", el autor uruguayo se refiere a la imprecisión y evocación de las imágenes simbolistas, al culto de las sensaciones y al hallazgo de las analogías:

> "Los sonidos son ideas. Las ideas son ecos de otras ideas. Todo se entrelaza"[92].

Destaca, además, la atracción simbolista por el misterio y su ansia de penetración en un mundo situado más allá de los sentidos, porque

> "Todo tiene un símbolo, todo esconde una revelación...".
>
> "...se cae de rodillas ante el Enigma que duerme, ante el Enigma que es Iris, la Naturaleza, el Todo verso, único bien..."[93].

José Olivio Jiménez analiza dos juicios críticos de Herrera y Reissig referidos al simbolismo: el primero es de su ensayo "Conceptos de crítica" y el segundo procede de "Syllabus". Dice entonces:

> "Pero ya el segundo, contenido en su ensayo "Syllabus" (1905), despliega, en prosa nerviosa y no lejana ella misma a las posibilidades sugeridoras de

91 Ibíd., p. 658.

92 Julio Herrera y Reissig, "Syllabus", en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Madrid, Aguilar, 1961, p. 710.

93 Ibíd., p. 658.

la expresión simbolista, una poética revisión de las conquistas definitivas de esa tendencia, así ya literalmente nombrada..."[94].

En primer lugar, debemos decir que efectivamente Herrera y Reissig ya nombra expresamente al simbolismo en la primera parte de sus "Conceptos de crítica". Luego, sí creemos —como señala José Olivio Jiménez— que decadentismo y simbolismo son dos conceptos difícilmente distinguibles en dicho ensayo. En la primera parte de "Conceptos" el autor se detiene en la presentación y definición de la escuela simbolista y de la poesía baudelaireana. En la segunda, más extensa, analiza las diferentes épocas de "decadencia" para concluir en que:

"La escuela decadente de hoy día tiene su Génesis en aquellos tiempos de prevaricaciones artísticas, cuando las regias musas apostaron, cambiando su peplo real por el jaique extranjero..."[95].

Anteriormente había dicho:

"Esta época marca una de las etapas más memorables de la que hoy se llama escuela simbólica...".

Estos dos pasajes presentan al decadentismo y simbolismo en los mismos términos, como "escuelas" y de "hoy día". Si en los "Conceptos de crítica" se establece una identificación de ambas tendencias, posteriormente, en su ensayo "Syllabus", Herrera y Reissig caracteriza exclusivamente al Simbolismo y el término decadentismo no figura ya en este texto crítico.

La tesis en la cual se centra la segunda parte de "Conceptos de crítica" se basa en el reconocimiento de lo que la poesía moderna debe a la "revolución decadentista en su primera época", concretamente a los griegos y romanos, entre ellos aparecieron, según Herrera y Reissig, los primeros revolucionarios del arte. Define el decadentismo romano como una época de enfermedad y caos, de corrupción del gusto literario:

"La demencia imaginativa, la frivolidad pasajera, el oropel de mal gusto, la fraseología insustancial y el desaguisado de construcciones raras y

94 José Olivio Jiménez, ***El Simbolismo***. Madrid, Taurus, 1979, p. 53.

95 Julio Herrera y Reissig, "Conceptos de crítica", en ***Poesías completas y páginas en prosa.*** Madrid, Aguilar, 1961, p. 666.

> atrevidas fueron los frutos de esa demagogia artística que le arrebató los lauros al genio..."[96].

Señala, además, los efectos destructores de la "barbarización del idioma" y de las innovaciones sin sujeción a reglas. Concluida la caracterización del decadentismo romano con la imagen de un "mangle colosal con flores pequeñas", Herrera salta a España a sus Siglos de Oro, porque en medio de ese "florecimiento primaveral de grandes artistas", surgió

> "una individualidad extraña, un verdadero cometa que causó grandes perturbaciones en las esferas del arte"[97]

Así presenta Herrera y Reissig a Góngora, como un "cometa", al que califica, además, de "decadentista". A continuación describe la oscuridad de su estilo como

> "el marco ebenuz que hizo resaltar la tela chillona de su imaginación".

Al caracterizar la obra artística del poeta culterano, destaca como rasgos esenciales los siguientes: el efectismo de sus versos, vocablos de "rimbombancia churrigueresca", "períodos angulosos en el estilo", fraseología fatua, hipérboles "gigantes" y epítetos "que parecen remilgos". Finalmente, dice:

> "... todo este raro bagaje forma una buena parte de la obra artística del maestro Culterano que arrastró consigo infinidad de adeptos, que sin tener un átomo de su genio original le aventajaron en alambicamiento y en mal gusto, mereciendo la incisión satírica del puñal de oro de Moratín"[98].

Como se advierte, Herrera y Reissig llama a Góngora "maestro" —en otro pasaje de los "Conceptos de crítica" este término figura con mayúscula— y reconoce su genio, anticipándose así a la valoración que los escritores del 27 harán del poeta culterano. Establece, además, una interesante vinculación entre Góngora y sus seguidores y la escuela simbólica, representada por Verlaine:

96 Ibíd., p. 664.

97 Ibíd., p. 667.

98 Ibíd., p. 668.

"... la grímpola caballeresca que cubre la armadura de los Gongoristas es compuesta de la misma tela que el teristro que visten las musas Verlainianas. ¡Extraña resurrección de las cosas!"[99]

Recordemos que años más tarde, en 1928, Federico García Lorca, en su conferencia "La imagen poética de Don Luis de Góngora", establecerá también el parentesco existente entre Góngora y otro poeta simbolista: Mallarmé.

Tras analizar las distintas épocas de decadencia y centrarse en Góngora y en la escuela culterana, Herrera y Reissig plantea en esta última parte del ensayo una analogía entre los fenómenos naturales y lo que sucede en el arte. Las "antiguas decadencias" son asimiladas a las tormentas y catástrofes naturales, que preceden a las "grandes primaveras" y equilibrios. Dice el escritor uruguayo:

"Revolución es casi siempre civilización, y civilización es belleza. Sin las catástrofes cosmológicas que han precedido a la formación del mundo, es tan seguro que no tendríamos montañas ni océanos, como sin los grandes movimientos políticos y artísticos que han conmovido el eje social, no atesoraría el género humano tanta obra gigante..."[100].

Por tanto, de la "revolución decadentista" en su primera época, surgió como inmenso beneficio "el pentagrama de la poesía moderna":

"La rima es hija suya, lo que equivale a decir que es hija suya la orquestación de las palabras, la tonalización de la idea, la vibrante eufonía de la métrica, el melodioso acorde que acaricia el oído..."[101]

En este pasaje, el autor realiza un balance de lo que la poesía moderna debe a aquella primera "revolución decadentista", época de enfermedad, de relajación artística, de innovaciones y construcciones atrevidas:

"¿Qué han sido las antiguas relajaciones sino extravíos que han dado por resultado nuevas conquistas con el descubrimiento de nuevos panoramas y de nuevos horizontes? Benditos sean los Núñez de Balboa, si al perderse en la heroica aventura descubren un Océano".

99 Ibíd., p. 669.

100 Ibíd., p. 674.

101 Ibíd., p. 676.

Tanto en los dominios de la poesía como en los de la prosa se efectuó esa conquista de un nuevo lenguaje: en la poesía sus "nuevos ritmos fueron carcajadas de bacante destinadas a competir con los gastados exordios académicos, que tales eran los ritmos griegos y latinos que hasta entonces se conocían" en la prosa se reaccionó contra la "monotonía clásica del giro enjuto y de la frase rígida"; se inventaron palabras, y se "ensanchó el dominio de las figuras".

Tal fue la tarea renovadora del lenguaje poético llevada a cabo por los poetas modernistas; la prosa castellana áspera y adusta se flexibilizó, y el verso se enriqueció con nuevos ritmos y con una extraordinaria musicalidad. Con esta descripción de la poesía moderna finalizan los "Conceptos de crítica". Este ensayo —como se ha podido apreciar en el análisis que hemos hecho del mismo— revela, por parte de su autor, una personal visión de la literatura del pasado, así como un perfecto conocimiento y asimilación del arte de su época, fundamentalmente del arte procedente de Francia. Pone, además, de manifiesto la penetrante conciencia crítica de Herrera, su capacidad para la síntesis y para la creación de una prosa rica en imágenes que "diamantizan" la lengua.

"El círculo de la muerte", publicado en el *Diario Español* de Buenos Aires, en 1905, es otro ensayo capital para conocer las ideas de Herrera y Reissig sobre el arte y la belleza. Desde una perspectiva crítica más madura, el autor cuestiona la existencia de las diversas teorías que se han forjado con el propósito de explicar en qué consiste lo bello, cuál es su origen y cómo se produce. Aunque de más corta extensión, comparado con los "Conceptos de crítica", este "temerario opúsculo" —como lo define Herrera y Reissig— se caracteriza por su unidad temática. El asunto central del mismo radica en la tesis de que no se ha avanzado nada en materia de producir y apreciar la belleza, a diferencia de la evolución que han experimentado otras facultades humanas. Se pregunta Herrera y Reissig:

> "¿Por qué, pues, si el espíritu evoluciona en sus más altas especulaciones; por qué si nuestras facultades superiores —según la ciencia positiva— crecen, sin cesar, y varían al complicarse, apartándose más y más del punto de partida...; cómo es que habiéndose desarrollado nuestros sentidos notoriamente, de treinta siglos a la fecha, cómo, pues, no se ha resuelto en un tipo fijo y más alto de apreciación y de cultura el sentido de la Belleza, habiéndose quedado estacionario, como indiferente, en medio del progreso de todos los demás órganos?"[102].

102 Julio Herrera y Reissig, "El círculo de la muerte", en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Madrid, Aguilar, 1961, p. 686.

Herrera y Reissig plantea esta cuestión, que constituye la médula del ensayo, después de haber demostrado que en su época el campo del arte sigue dividido en "banderías que entrañan las más variadas indumentarias". Señala cómo junto a la línea y la proporción se predica la asimetría y las "disonancias de Wagner";

> "...los de más allá se enferman o aspiran opio para ver lo que nadie ha visto y decirnos los que nadie entiende: se clama por lo objetivo sereno; se vocifera por lo subjetivo estremecedor...; aquí se grita: sed claros, haceos comprender; más allá: esfumad, apagad, misteriad, haceos adivinar; los brujos de Mallarmé nombran sus padrinos a Pitágoras y Zoroastro; los escultóricos de Leconte de Lisle a Newton y Aristóteles... Luego fumistas y rajahs visten exótica y carnavalescamente el pensamiento..."[103].

Este texto de Herrera y Reissig es un excelente testimonio de una época del arte, dominada no ya por un estilo fijo que evoluciona lentamente o por una determinada escuela literaria, sino por la diversidad de gustos y aspiraciones estéticas. La coexistencia de corrientes literarias con programas estéticos sustancialmente divergentes, origina en el escritor uruguayo la sensación de caos y confusión. Los siguientes pasajes ilustran tal impresión:

> "Se trata de una Babel en que las lenguas se confunden y en que los hombres riñen, mientras el edificio se desmorona aplastándolos a todos[104].

> "Y en cuanto a géneros, orígenes y tesis constitutivas, ¡qué caos de divergencias![105].

Por otra parte, Herrera y Reissig sostiene que últimamente muchos escritores, "grandes poetas", prefieren y han escrito según los moldes "puramente clásicos de las desnudas épocas fraternales", reaccionando así contra la "bruma nórdica de la sensación" y contra "el arsenal retórico de estos tiempos"[106]. Si en 1899, en los "Conceptos de crítica", se refirió a la originalidad y renovación como signos del arte de su tiempo, y afirmó rotundamente "soy de los que creen que la moda es un progreso y que de ningún modo se debe volver atrás", en este ensayo de 1905, Herrera y

103 Ibíd., p. 680.

104 Ibíd., p. 679.

105 Ibíd., p. 683.

106 Ibíd., pp. 684 y 685.

Reissig valora positivamente esa "saludable reacción de estética". Parece que cuando la constante búsqueda de novedades se convierte en moneda corriente o sucede que el espíritu artístico se enfrenta a un límite que no puede rebasar, entonces se opera un retorno a la tradición, a las primitivas fuentes de los "sabios maestros greco-latinos". Es ésta la reflexión de Herrera y Reissig:

> "Todo parece indicar que el espíritu desengañado de aventuras manchegas por los vericuetos del Ideal, vuélvese, triste y nostálgico, hacia las lontananzas de la Hélade, suspirando por la Hipocrene sonora de linfas gráciles, transparentes y curvas, como los versos de Eurípides..."[107].

Una vez que ha examinado el panorama artístico de su tiempo, fundamentalmente dividido en teorías y escuelas diversas, y ha afirmado que no cree en la superioridad del arte de su época con respecto al pasado ni en un progreso en el modo de producir y apreciar la belleza, Herrera plantea la siguiente posibilidad:

> "Tendremos que volver a Platón, al idealismo puro, convenir en que este abstracto anterior a toda experiencia psicológica, es un recuerdo de Dios... Tendremos que creer que no habrá ni más ni menos belleza que la que hubo siempre, para el espíritu humano; que éste no la verá nunca distinta en esencia, ni la sentirá de otro modo, que es un relativo absoluto de un Absoluto Perfecto, que no depende de un sentido corporal sujeto a desarrollos y reacciones psicoorgánicas..."[108].

Aunque la respuesta que Herrera y Reissig da a tales interrogantes se reduce a la palabra "Misterio", leyendo entrelíneas y apoyándonos en otros textos, podemos afirmar que tal es precisamente su ideal: la belleza responde a un principio inmutable y eterno —"es siempre la misma en potencia y sustancia"—. En "Syllabus" dice:

> "¿Qué es la belleza? -Un modo de Dios, el reflejo de Dios"[109].

La Belleza es en tal concepción una categoría absoluta, resistente al tiempo y a la alteración; las escuelas o teorías literarias son en cambio "palabras", que se desvanecen como burbujas:

107 Ibíd., p. 685.

108 Ibíd., pp. 686 y 687.

109 Julio Herrera y Reissig, "Syllabus", en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Madrid, Aguilar, 1961, p. 713.

"De las polémicas de los filósofos y de las 'mise en scène' de los flamantes programistas de Estética, ¿qué es lo que nos ha quedado?"[110].

Lo importante no es entonces explicar qué es la Belleza y de dónde procede, sino crear una obra de arte que conmueva, que estimule el ánimo, como ya había sido afirmado por Novalis. Señala al respecto:

"Lo que vive es lo que hace vivir, lo que impresiona, es la aguja imantada que nos hiere sin decirnos cómo..."[111].

La capacidad del escritor de despertar en los lectores intensas emociones o de sugerirles estados de conciencia, "ya reales, ya imposibles", asegura la perpetuidad de la obra creada. Según esta concepción subjetivista del arte, puesto que se lo vincula a los estados de ánimo, los valores formales, tales como la técnica y el estilo, son considerados por el autor uruguayo como valores perecederos:

"... lo único que perdura en la obra varonil, no es la técnica, no es el estilo, la palabra, el género, la orquestación, el cromos, la geometría, la mayor riqueza o simplicidad...; sino lo que escapa muchas veces a la red de la palabra misma y persiste en contra y a pesar de ella; es ese fluido familiar que nos impresiona, esa sustancia imponderable que nos toca, estremeciéndonos..."[112].

En este sentido, tampoco la moral, la religión o la política, "son simples accidentes o circunstancias de la obra", exceden el marco de una época determinada. La obra de arte perdura por sus valores intrínsecos y no por su adhesión a un determinado credo o doctrina moral. Dice Herrera y Reissig:

"... no se adora a Miguel de Cervantes porque fustigó las supersticiones de la caballería andariega; ni a Molière porque rió de los hipócritas..."[113].

Con estos argumentos, defiende la autonomía de la obra literaria: lo artístico y lo bello se convierten en valores en sí mismos, sin referencia a

110 Julio Herrera y Reissig, "El círculo de la muerte", en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Madrid, Aguilar, 1961, p. 688.

111 Ibíd., p. 688.

112 Ibíd., p. 691.

113 Ibíd., p. 690.

otros valores. Manifiesta el poeta su firme convicción de que la belleza existe con independencia de lo útil:

> "... ¿por qué exigir al Arte una utilidad social o doctrinaria que repugna a su naturaleza íntima; a qué obligarle a diluir a la plena luz de la vida, en el palenque de la lucha humana, el elemento de sueño y de imposible de que compone en alto grado, y en el que se ha mecido ingenuamente desde que nació? La hermosura, fuera de la Ética: tal es el ideal"[114].

A continuación, Herrera y Reissig afirma que lo feo, lo repugnante e incluso lo trivial, considerados como "inmoralidades de las cosas en la escolástica de Alejandría", también pueden ser objeto de manifestación artística, y al combinarse con los elementos de belleza propiamente dichos, forman un todo armónico, agradan "a fuerza de repelernos por separado". Esta armonización de contrarios existe, por otra parte, en la naturaleza: la luz al lado de la oscuridad, la noche junto al día, lo deforme cerca de lo bello.

El concepto de belleza se convierte, pues, en un punto clave y no sólo de este ensayo, sino de toda la estética herreriana. Los principios en los cuales se fundamenta su concepción de lo bello y que en "El círculo de la muerte" han sido desarrollados, aparecen expuestos sintéticamente en el prólogo "Syllabus". En el apartado D, organizado estructuralmente en función de una rápida sucesión de preguntas y respuestas, figuran las siguientes definiciones del poeta:

- ¿Creéis en algún principio?
- En la Belleza.
- ¿En algo eterno?
- En la Belleza.
- ¿Qué virtud amáis?
- La Belleza.
- ¿Qué es la Belleza?
- Un modo de Dios, el reflejo de Dios: Único bien.
- ¿Cuál es su fin?
- La sensación.
- ¿Y su interés?
- Agradar.
- ¿Y su moral?
- Ella misma[115].

114 Ibíd., p. 691.

115 Ibíd., p. 712.

Como ningún otro texto, éste pone de manifiesto el culto que el poeta rinde a la belleza absoluta, ajena a la moral y cuyo único fin es agradar a través de la sensación.

Gustave Kahn, uno de los más autorizados poetas y críticos de la época simbolista, caracteriza de la siguiente manera la teoría del arte por el arte en su libro *Symbolistes et décadents:*

> "Practica el arte por el arte todo artista ocupado en desarrollar su sueño de belleza, belleza hecha de lo que se llama, sin posible equívoco, la belleza física, plástica, escultórica... etc., y además belleza en el sentido más abstracto de música, afectos, emociones, perfumes. Todo artista que ni defiende ni predica la alocución moral, el ejemplo, el consejo práctico, es un fiel del arte por el arte"[116].

Podemos decir entonces que Herrera y Reissig, "ocupado en desarrollar su sueño de belleza", es un fiel representante de la doctrina del arte por el arte.

A estas reflexiones sobre el arte de su tiempo y la belleza, debemos añadir las definiciones que aporta sobre el verso y la palabra poética en su trabajo "Psicología literaria". Encontramos en este texto la siguiente afirmación:

> "En el verso oculto, las palabras tienen dos almas: una de armonía y otra ideológica. De su combinación que ondula un ritmo doble, fluye un residuo emocional..."[117].

El escritor uruguayo no sólo atribuye a la palabra valores musicales, sino que la convierte en un complejo sensorial con riquísimas posibilidades de evocación o sugerencias: "la 'palabra himética' llamémosle, designa en sí fenómenos táctiles, olfativos, visuales, de audición y gusto...", y a continuación, citando a Mallarmé, sostiene que

> "El gran arte es el arte evocador, el arte emocional, que obra por sugestión...".

116 Citado por Aullón de Haro en su libro ***Introducción a la crítica actual***. Madrid, Playor, 1983, p. 69.

117 Julio Herrera y Reissig, "Psicología literaria", en ***Prosas***. Ed. Cervantes, Valencia, 1918, p. 99.

Herrera y Reissig no oculta el arduo esfuerzo que le significa hallar esta palabra sugerente, evocadora, capaz de despertar en el ánimo diversas emociones:

> "¿Cuánto suda el alma para encontrar una expresión! Y una expresión es a veces toda el alma, toda la vida, un viaje a través de todos los dolores, de todos las embriagueces...".

Y en una carta a Edmundo Montagne confiesa:

> "Un adjetivo me cuesta quince días de trabajo, un verbo, a veces, un mes. Cada soneto me representa un balde de sudor. Nada me satisface al fin y siempre estoy borrando y suplantando"[118].

Estos textos, en los que Herrera se refiere al proceso de creación, revelan que sus poemas no surgen como efluvios directos del alma, son el resultado de un trabajo consciente. El poeta no aparece, pues, como un mero inspirado, sino como un técnico que lucha por encontrar el adjetivo o el verbo perfecto.

118 Carta citada por Bula Píriz, en ***Poesías completas y páginas en prosa*** de Julio Herrera y Reissig. Madrid, Aguilar, 1961, p. 871.

4

La obra poética y su universo imaginario

La obra de Julio Herrera y Reissig encarna sustancialmente la negación de la concepción positivista y mecanicista del universo, fundada en una ruptura entre el hombre y el cosmos, entre la conciencia racional y el resto de los fenómenos psíquicos. Su poesía revela el esfuerzo por recuperar el contacto con las raíces profundas de la tradición que niega toda dicotomía entre lo sensible e inteligible, entre el mundo exterior y la vida interior del individuo. Guy Michaud al definir el simbolismo, señala:

> "En otros términos, el simbolismo es más que cualquier sistema, más que una teoría estética que se añade a otras en la evolución de una literatura. Es un esfuerzo por reencontrar la doctrina tradicional, que está en la base de todas las filosofías antiguas, de las grandes religiones cuyo eco debilitado ha llegado hasta él"[119].

Como protesta contra el cientificismo de la época, contra los métodos racionales de conocimiento, el poeta se vuelca al mundo de la imaginación y del sueño, intenta salvaguardar los valores espirituales, y se interesa por las doctrinas tradicionales, esotéricas, que

> "atrajeron a los modernistas por cuanto tienen de aproximación al misterio..."[120].

Entre las características fundamentales del simbolismo se halla la tendencia a primar el lado misterioso y oculto de la existencia. Como afirmó Mallarmé:

119 Giovanni Allegra, ***El Reino Interior***. Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, p. 167.

120 Ricardo Gullón, "Ideología del Modernismo", ***Insula***, 291, 1971.

"Todo lo que es sagrado, todo lo que permanece sagrado, tiene que estar envuelto en el misterio"[121].

El universo poético de Julio Herrera y Reissig está asediado por lo incognoscible e invisible, por el deseo de aproximarse a las más ocultas e intangibles realidades del ser y del universo. A la pregunta "-¿Pensáis en algún problema?", la respuesta del poeta es:

- En el desconocido irreductible que está en el fondo de todas las cosas...[122].

Y el "agente de comunicación con el misterio", como señala Ricardo Gullón, es el símbolo, cuya mitad sensible apunta a un sentido profundo (inconsciente, anímico, metafísico)que desborda el simbolizante concreto. Esta característica del símbolo como elemento mediador entre esas dos esferas está presente ya en su propia significación etimológica (*symbolé* significa en griego todo tipo de articulación, reunión o confluencia, y *symballo* alude al significado de acuerdo). Toda simbolización es, pues, una revelación, manifiesta la presencia de ese mundo invisible que subyace en lo visible y concreto.

Dice Herrera en *Syllabus:*

"Todo tiene un símbolo, todo esconde una revelación. La forma de cada objeto expresa el fondo. "[123].

El término símbolo, empleado por Herrera y Reissig en este prólogo, figuraba en numerosos tratados y estudios de teoría poética de fines de

121 Citado por Anna Balakian en ***El movimiento simbolista***. Madrid, Guadarrama, 1969.

122 Julio Herrera y Reissig, "Syllabus", en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Edición y prólogo de Roberto Bula Píriz, Madrid, Ed. Aguilar, 1961, p. 713.

123 Ibíd., p. 709. En su libro ***La imaginación simbólica*** (Buenos Aires, Amorrortu, 1971), Gilbert Durand caracteriza al símbolo como una "representación que hace aparecer un sentido secreto, es la epifanía de un misterio", y señala, además, que el dominio predilecto del simbolismo es: "lo no-sensible en todas sus formas, inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal". pp. 14-15.

Jean Burgos en ***Pour une poétique de l'Imaginaire*** afirma que la imagen como simbolizante concreto nunca es más que la mitad visible del símbolo, cuya otra mitad es lo "simbolizado al que remite y con él únicamente adquiere significado". Y coincide con Durand al señalar que lo propio de la naturaleza de la imagen es "revelar un sentido escondido": "On voit dès lors, à la lueur de sa fonction symbolique, qu'il este de la nature de l'image, et non pas seulement dans ses attributions éventuelles, de révéler un sens caché et qui, sans elle, no pourrait être autrement appréhendé". París, Editions du Seuil, 1982, pp. 80-81.

siglo, dio, por tanto, nombre a la escuela literaria e identificó la técnica poética de un grupo de escritores que seguían fundamentalmente las teorías de Mallarmé.

Herrera y Reissig defenderá, como el poeta francés, esa poesía que "apenumbra, bosqueja", que "destiñe el tono y 'misteria' en un ritual simbólico..."[124].

Por otra parte, como ha señalado Carlos Bousoño, si la característica fundamental de la época simbolista fue el "intrasubjetivismo", su primer resultado psicológico es precisamente la irracionalidad. Este interés por lo irracional se manifestó tanto en el arte como en la ciencia de la época: los poetas crean versos simbólicos y Freud estudia el volumen psicológico de lo subconsciente y destaca la responsabilidad de este componente en la formación de nuestras representaciones conscientes. Se pregunta el citado crítico:

> "¿No es significativo que, por ejemplo, la psicología freudiana y el simbolismo de los simbolistas franceses coincidieran por las mismas fechas (subrayémoslo) en el interés por las derivaciones de las fuerzas oscuras, inconscientes y preconscientes, de la mente humana?"[125].

La clave de esta coincidencia debe buscarse en las características del sistema cosmovisionario de la época: en ese proceso de interiorización que otorga al mundo un lugar subalterno con respecto a las emociones subjetivas. En el poema *La Torre de las Esfinges*, subtitulado sugerentemente "Psicologación morbo-panteísta", afirma Julio Herrera y Reissig:

> Lo Subconsciente del mismo
> Gran Todo me escalofría; (p. 134)*.

El poeta se siente asediado por potencias oscuras que lo desazonan, y su propio yo consciente es anulado por el yo inconsciente, por esa región sombría de su personalidad:

124 Julio Herrera y Reissig, "Psicología Literaria", en ***Prosas de Julio Herrera y Reissig***. Valencia, Ed. Cervantes, 1918, p. 100.

125 Carlos Bousoño, ***Épocas literarias y evolución***. Madrid, Gredos, 1981, p. 482.

* Julio Herrera y Reissig, ***Poesías Completas y páginas en prosa***. Madrid, Aguilar, 1961. Las citas de Herrera corresponden a esta edición, por lo que en adelante me limitaré a indicar la página correspondiente.

¡y hosco persigo en mi sombra
mi propia entidad que huye! (p. 138).

Domina, pues, en el poema lo subconsciente (término que era relativamente usual en la psicología y psicopatología a fines del siglo XIX), la realidad se anula, e irrumpen a través de la expresión simbólica las visiones interiores, irracionales, de un poeta que en *Syllabus* confiesa:

"Miro para adentro, Sueño para afuera"[126].

En el tejido textual, dimensión visible, sometido a las ataduras lógicas del lenguaje, se articulan de forma interrelacionada constelaciones de símbolos, imágenes arquetípicas y esquemas de espacialización que constituyen la dimensión imaginaria de la obra.

Lo imaginario —como señala A. García Berrio— hunde sus raíces "más allá de la productividad explícita y controlable de los mecanismos textuales, en espacios antropológicos subsconcientes de orientación espacial y de simbolización mítica"[127].

Uno de los principales representantes de la corriente psicológico-literaria denominada "Poética de lo imaginario", Gilbert Durand, ha elaborado una metodología para la interpretación simbólica, que se halla contenida en su libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Durand organiza los símbolos en dos grandes "Regímenes", que él denomina respectivamente "Régimen Diurno" y "Régimen Nocturno" de la imagen, y cuya universalidad queda refrendada por su correspondencia con las dominantes vitales que la psicología reconoce como reflejos dominantes en el ser humano[128].

126 Julio Herrera y Reissig, "Syllabus", en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Madrid, Ed. Aguilar, 1961, p. 712.

127 Antonio García Berrio, ***La Poética: Tradición y Modernidad***. Madrid, Ed. Síntesis, 1988, p. 94.

128 Estas funciones vitales básicas son: la dominante postural, que organiza la conquista de la verticalidad, la dominante digestiva y vinculada a esta última, la dominante copulativa, de carácter cíclico y rítmico. Partiendo de la idea de que existe una estrecha concomitancia entre los gestos del cuerpo y las representaciones simbólicas, Durand elabora un plan de trabajo que se fundará sobre esta tripartición reflexológica y sobre la bipartición entre los dos "Regímenes del Simbolismo", el diurno y el nocturno, que agrupan las grandes constelaciones simbólicas.

El denominado "Régimen Diurno" responde a la conciencia que el individuo cobra de su identidad en relación con la realidad, con su entorno vital. Se define como el régimen de la antítesis, puesto que organiza las imágenes en dos partes antagónicas. La primera agrupa aquellos símbolos que revelan la angustia del ser ante el tiempo y la muerte: son los símbolos animales, los símbolos nocturnos y los de la caída que "resume y condensa los aspectos temibles del tiempo"[129].

Estos tres "rostros" temporales aparecen en la poesía de Herrera y Reissig frecuentemente asociados al arquetipo de la mujer fatal, valorada negativamente. En poemas como "Los ojos negros", "Desolación absurda" o *La Torre de las Esfinges*, son frecuentes las imágenes animales con connotaciones negativas (por ejemplo, el gato negro, los cuervos, "reyes de las sepulturas", y la araña de "muerte"), dominan, por otra parte, las tinieblas nocturnas y hace su aparición una luna "pavorosa y negra", epifanía del tiempo destructor.

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. Los aspectos positivos se separan, se distinguen, y surge el mundo de la luz, de la pureza y trascendencia. La segunda parte del "Régimen Diurno" articula tres grupos de símbolos: los ascensionales, los espectaculares o luminosos y los diairéticos, como las armas del héroe, por ejemplo.

El corcel simbólico del poema "La Vida" de Herrera y Reissig, que representa el "Yo consciente y audaz del poeta", lleva ondeando entre su crin una lira y una espada, símbolo, pues, 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", símbolo del tiempo . Ante la realidad de su condición de ser finito, —"sobre su pecho grababa / con mi letra en sangre humeante / leí esta palabra: ¡Fin!"—, el poeta sueña con elevarse hacia un espacio eterno (p. 355).

El "Régimen Diurno" de lo imaginario está caracterizado, pues, por constelaciones simbólicas que se polarizan en torno al esquema ascensional y su antitético catamorfo.[130].

129 Gilbert Durand, ***Las estructuras antropológicas de lo imaginario***. Madrid, Taurus, 1981, p. 107.

130 El término "esquema" Gilbert Durand lo ha tomado prestado de Sartre, Burlond y

Uno de los impulsos imaginarios de orientación en el espacio más representativos de la poesía herreriana es precisamente el esquema ascensional. En torno a él se agrupan símbolos importantes como la escala, la montaña y la torre, que comportan la idea de verticalidad, altura, condiciones que permiten escalar y elevarse hacia el espacio superior celeste. Con respecto a la montaña, diremos que si bien está presente en toda la lírica de Herrera y Reissig, es una presencia dominante en el paisaje de las "eglogánimas".

El símbolo de la torre forma parte del título del poema nocturno de 1909, *La Torre de las Esfinges*, y en el soneto "Camafeo Galante", de la serie *La sortija encantada*; le dice el poeta a su amada: "alza la torre de tu fantasía".

Como la montaña, la torre tiene una significación esencialmente ascensional y corresponde a una visión monárquica, aristocrática de la realidad, puesto que el individuo se aleja del mundo para observarlo desde arriba y dominarlo. Se manifiesta así su sueño de conquistador. Dice Gastón Bachelard:

> "La contemplación desde lo alto de las cumbres traduce el sentido de un repentino dominio del universo"[131].

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 tiempo y la muerte, el poeta levanta y opone su "torre de la fantasía en los dominios supersustanciales...", donde el tiempo se inmoviliza en un eterno presente.

Frente a los amenazadores "Rostros del Tiempo", se perfila otra actitud imaginaria que permite al espíritu establecer una relación menos angustiosa ante sus temores. Como señala Gilbert Durand, esta actitud consiste en:

Revault d'Allonnes, quienes a su vez lo recibieron de Kant. Es definido por Durand como "una generalización dinámica y afectiva de la imagen", y establece la unión entre "los gestos inconscientes de la sensoriomotricidad, entre las dominantes reflejas y las representaciones" (12). Por tanto, al gesto postural le corresponde, por ejemplo, el esquema de la verticalización ascendente.

131 Gilbert Durand, op. cit., p. 128.

> "exorcizar los ídolos asesinos de Cronos, en transmutarlos en talismanes benéficos, en incorporar, por último, a la ineluctable dependencia del tiempo las tranquilizantes figuras de constantes, de ciclos que en el seno mismo del devenir parecen cumplir un diseño eterno"[132].

Se define así un nuevo régimen de la imagen, el "Régimen Nocturno", que no debe entenderse como un derrocamiento del otro, sino como una puesta en marcha diferente del material imaginario mediante, procesos de eufemización. En el poema de Herrera y Reissig, "Berceuse Blanca", el poeta imagina la muerte de su amada como un sueño, un reposo eterno, la eufemiza y, por tanto, la destruye:

> Duerme, no temas nada. ¡Duerme, mi vida, duerme...!
> Duerme que cuando duermas sin fin, bajo la fosa,
> mi alma irá en los beatos crepúsculos a verte... (p. 488).

El mundo de la muerte se transforma, cambian sus valores, por su asimilación al sueño y por la afirmación de la unión póstuma de los amantes.

Ante la evidencia de la inexorabilidad de la muerte, el espíritu introduce una dosis de esperanza, necesita un mínimo de eufemización para soportar su dolorosa carga. El humor y la parodia serán las armas que esgrima el poeta para despojar a la muerte de sus connotaciones aterradoras. En *Las Pascuas del Tiempo*, nos dice:

> Por bailar, a misia Parca también se le van los ojos (p. 288).

De esta manera se defiende el espíritu de los "ídolos asesinos de Cronos".

El "Régimen Nocturno" es, pues, el régimen del eufemismo, de la inversión del sentido afectivo de las imágenes del "Régimen Diurno", y organiza los símbolos en dos grandes grupos. El primero está compuesto por una pura y simple inversión del valor afectivo atribuido a los "rostros del tiempo", y el segundo está centrado en el esfuerzo por sintetizar el deseo de eternidad, de trascendencia, y el devenir. El primer grupo está regido por las estructuras que Durand denomina "místicas", pues existe una "voluntad de unión y un cierto gusto por la secreta intimidad"; el

132 Ibíd., p. 183.

segundo, por las estructuras sintéticas de la armonización de los contrarios, la dialéctica de los antagonistas y el progresismo cíclico[133].

A los símbolos que forman parte de la primera familia, les corresponde el gesto vinculado al descenso digestivo, y esta dominante llama a las materias de la profundidad, como la tierra que hay que penetrar; llama a los continentes, como la copa o el cofre y a las sustancias contenidas; conduce a la sociología matriarcal y nutricia. Es el mundo de los símbolos de la inversión y de la intimidad. Los valores tenebrosos que el "Régimen Diurno" atribuyó a la noche se invierten, se transforman en una "sanidad bienhechora". En diversos poemas de Herrera y Reissig, la noche no es ya un ámbito siniestro, sino que se valora su densidad silenciosa y eterna. En el soneto "El enojo", de la colección *Los parques abandonados*, dice el poeta:

> la noche sonreía a tus pupilas,
> como si fuera su mejor hermana...

En "Disfraz sentimental" destaca su carácter protector:

> "la noche te amparó como una tienda" (pp. 155-402).

La inmensidad y la eternidad son las dimensiones que definen la existencia nocturna: adjetivos como "infinita", "eterna" y "grave" son empleados por el poeta para calificarla; exclama en "Elocuencia suprema":

> ¡Ante esa voz, la noche, el inaudito
> silencio eterno, comprendí contrito
> cuán pequeño y fugaz es lo que existe... (p. 406).

Formando parte de esta constelación de símbolos de la inversión, se halla el arquetipo de la Gran Madre primordial, la feminidad no terrible, opuesta a la mujer fatal. En la colección *Los Éxtasis de la Montaña*, encontraremos esta imagen materna, vinculada a los símbolos de la intimidad y a la tierra misma.

133 Gilbert Durand titula el segundo grupo de símbolos del "Régimen Nocturno", "Del Denario al Bastón", ya que el símbolo del "denario" representa el poder de repetición infinita de los ritmos temporales y el "bastón" alude al "papel genético y progresista del devenir" (op. cit., p. 256).

Entre los principales símbolos de la intimidad que se reconocen en la poesía herreriana, destacan el sepulcro-cuna, el vientre materno, la casa, el jardín o el parque. En poemas como "Berceuse Blanca" o "Idilio espectral" de la colección *Los parques abandonados*, se manifiesta el isomorfismo de la amada, de la tumba y de la dicha que proporciona la intimidad. Dice Herrera y Reissig:

> No pude hablar. En mi ataúd de yeso
> se deslizó tu forma transparente...
> Y en la sorda ebriedad de nuestros mimos
> anocheció la tapa y nos dormimos
> espiritualizadísimamente (p. 401).

En "Berceuse Blanca" se observa la creación de una atmósfera íntima, determinada por el sueño de la amada, el lecho, su lugar de reposo, el silencio en el que sólo se oye el suave arrullo del poeta, y al final del poema la tumba será el "tálamo de nuestra boda negra", símbolo del reposo y de la intimidad funeraria. Como fue característico de la corriente decadentista del fin de siglo, el poeta inspira en la necrofilia algunas de sus composiciones.

El jardín, espacio circular, característico de la mayor parte de los sonetos que integran la colección *Los parques abandonados*, se revela como el más adecuado para la intimidad amorosa. En el poema "Bromuro romántico", el poeta crea un espacio secreto, al abrigo de curiosos e indiscretos ojos:

> Burlando con frecuencia el vasallaje
> de la tutela familiar en juego,
> nos dimos citas, a favor del ciego
> azar, en el jardín, tras el follaje... (p. 421).

Imágenes como el jardín, la alcoba, el ataúd, la casa, manifiestan el deseo del poeta de sumirse en una intimidad sustancial; la actitud que define a la imaginación nocturna consiste en la conquista de la dimensión interior de los seres y del universo, en un impulso de repliegue que se observa en la creación de espacios protegidos. En la segunda parte del "Régimen Nocturno", se agrupan aquellos símbolos que gravitan en torno al tiempo mismo con el propósito de vencerlo. Ellos son los símbolos cíclicos, como, por ejemplo, el año, la luna, que es la medida del tiempo y promesa del eterno retorno a la vez, la rueda, etc., y los símbolos biológicos,

referidos a esa maduración que "el tiempo impone a los seres a través de las peripecias dramáticas de la evolución"[134]. Estas dos categorías de símbolos están regidos por la dominante copulativa, que se desarrolla bajo el signo del ritmo. Dice Gilbert Durand:

> "Vemos, pues, finalmente que todas las ensoñaciones cíclicas relativas a la cosmología, a las estaciones, a la producción xílica del fuego y al sistema musical y rítmico, no son más que epifanías de la rítmica sexual"[135].

De esta manera se forma una gran constelación mítica que une el fuego, la fricción, la sexualidad y la música. En el soneto "Odalisca" del poeta uruguayo puede observarse esta asociación entre el fuego, el ritmo de los instrumentos —"mientras al son de grezlas y timbales / ardieron aromáticas pastillas"—, y la danza de la mujer de claro contenido erótico:

> Tu cuerpo, ondeando a la manera turca
> se insinuó en una mística mazurka... (p. 391).

El soneto "Oblación abracadabra", de la serie *Las Clepsidras*, está centrado en un ritual mágico de fecundidad, en el que la danza de la mujer juega un vital papel. Una sacerdotisa, "Lóbrega rosa", ofrece un sacrificio para calmar a los dioses hostiles y, tras esta ofrenda, danza:

> Para evocar los genios de las lluvias
> tragedizaste póstumas lascivias, (p. 480).

Esta ceremonia, basada en un sacrificio y en una danza, en el fuego y la sangre, tiene por objeto asegurar la fecundidad, la renovación de la tierra. El agua de la lluvia hace finalmente su aparición en el poema: "Picó la lluvia en crepitantes hilos...". La danza se presenta como rítmica erótica y desempeña, además, un papel preponderante en las ceremonias de carácter mágico como la que se evoca en el soneto "Oblación abracadabra". En *Las Clepsidras*, colección que reúne principalmente sonetos eróticos, el fuego es una presencia constante. Sus relaciones psicológicas con la sexualidad han sido estudiadas por Gastón Bachelard en su obra *Psicoanálisis del fuego*.

134 Durand, op. cit., p. 268.

135 Ibíd., p. 322.

Uno de los aspectos que ha sido destacado por la crítica como más sorprendente en la poesía de Herrera y Reissig, es su manera de concebir y de expresar el eros, que fue, como destaca Lily Litvak, uno de los "leitmotifs" de la plástica y de la literatura de fines del siglo XIX. Para Gwen Kirkpatrik, los sonetos de *Las Clepsidras* "exhiben un erotismo que va más allá que los modelos de Herrera, los poemas de Albert Samain y 'Los doce gozos' (de *Los crepúsculos*) de Lugones"[136].

El universo poético de Julio Herrera y Reissig está constituido por símbolos que se alojan en los tres espacios de lo imaginario, —el diurno, nocturno y el eros—, que responden a unas tendencias vitales, a la forma más arraigada y general de concebir las condiciones del ser en la existencia.

Una de las condiciones que García Berrio señala para "contrastar el valor e interés poético del universo simbólico de una obra" radica precisamente en la "totalidad del universo de representación simbólica". Los grandes "poetas esenciales", como Julio Herrera y Reissig, son, para el citado crítico "aquellos que rescatan vigorosamente la vivacidad simbólica de los tres espacios antropológicos de lo imaginario: el día, la noche y el eros"[137].

136 Gwen Kirkpatrik, "El frenesí del modernismo", en ***Revista de la Biblioteca Nacional***, número 25. Montevideo, 1987, p. 52.

137 A. García Berrio, ***Teoría de la Literatura***. Madrid, Cátedra, 1989, p. 373.

5

Las imágenes arquetípicas de la mujer fatal y de la mujer ángel

La mujer ocupa en la obra de Julio Herrera y Reissig un lugar de privilegio, es su ídolo y el centro de su universo poético: "por ti se alzan las treinta cúpulas de mi Oda", dice en "Berceuse Blanca". En la colección de poemas en prosa, titulada *Ópalos*, el poeta declara:

> "Hay una única religión universal: el Amor. Una sola plegaria: los suspiros. Un solo dogma: la belleza. Un solo ídolo: la mujer" (p. 535).

El amor es, pues, para el poeta su religión, y si el éxtasis amoroso sustituye al religioso, la mujer a Dios. Herrera y Reissig la convierte en un ser supremo, objeto único de su culto.

En la mayor parte de los poemas escritos por el poeta, partiendo de los más tempranos hasta el último que escribió, la mujer está presente; en el discurso es un tú, múltiple, en relación con el yo, único, del poeta, o un ella en relación amorosa con otro u otros seres o con la naturaleza. La obra poética de Julio Herrera y Reissig incluye las más variadas representaciones de la mujer: es una pastora, llamada Ciles, que abandonada por su amante, desea vengarse y darle muerte, es también una Odalisca que hechiza al poeta con sus "pompas orientales", y es la mujer que realiza las tareas hogareñas o campesinas en un sencillo e idílico clima familiar, en el que es esposa y madre, hermana o hija. Aparece en determinados poemas identificada con nombres de variada procedencia: Ciles, Zulema, Julieta, Luth, Cloe, etc., pero en otros es un tú carente de toda necesidad biográfica. Lo cierto es que no existe una imagen femenina singular en la poesía herreriana.

La mujer es utilizada, además, como símbolo, uno de los más importantes dentro del riquísimo universo simbólico creado por Julio Herrera y Reissig.

En "La Vida", su "Alto poema Apocalíptico", como lo define el poeta, nos presenta a una Amazona, una "Gallarda Pentesilea", que guía al poeta en un simbólico viaje. De esta amazona el poeta nos dice:

> "... significa la ilusión soñada, el divino ideal, la Forma Perfecta y Armoniosa de la Belleza en el Arte y en el Pensamiento; la ansiada felicidad terrenal que tanto se persigue a través de cien reveses y desangramientos, el Amor puro y metafísico que se acerca a Dios, reflejo radiante del Sumo bien y de la Suma Hermosura; la joie de vivre más elevada, la sublime Esperanza y el ciego instinto de la vida" (p. 355).

La pluralidad semántica, característica distintiva del símbolo, queda puesta de manifiesto por Herrera y Reissig en la nota que incluye en el poema. Pero las valencias de significado que el símbolo es capaz de convocar no se agotan en las que el poeta le atribuye, así, por ejemplo, esa amazona que seduce al poeta, se trueca al final del poema en un "caballero oscuro" que pone fin a su vida. En un instante se funden amor y muerte. En "Berceuse Blanca", la amada dormida aparece identificada con la "Poesía celeste":

> Miradla; es la divina Poesía celeste,
> con los brazos en cruz y plegada de hinojos.

Y en el poema titulado "Amazona", se convierte en el "símbolo de la Eterna Geometría" (pp. 486 y 391).

Tal es, pues, la riqueza significativa de este símbolo, cuyo valor poético radica, además, en su soporte antropológico-imaginario. Dice al respecto A. García Berrio:

> "El valor poético del símbolo individual y aún más el de la secuencia mítica y el objeto a la figura ejemplar que la representa —la lanza, Edipo, el árbol, Prometeo, el cáliz, Electra, el escudo, etc.— hunde su explicación en zonas muy arraigadas de la personalidad y de la conducta humanas, que por serlo, alcanzan a representar a su vez aspectos muy extensos del comportamiento y de la realidad antropológica"[138].

La mujer es, por tanto, una imagen primordial, de "raíces profundas" —como señala Gastón Bachelard—, y con evocaciones implícitas en

138 A. García Berro, ***Teoría de la Literatura***. Madrid, Cátedra, 1989, p. 388.

la tradición. En la poesía de Herrera y Reissig, como fue característico de la literatura de fines del siglo XIX, se advierte la existencia de dos arquetipos femeninos fundamentales, supervivencias, por otra parte, del romanticismo: la mujer fatal y la mujer ángel, sublimizada. Estas dos imágenes femeninas contrapuestas cumplen en el conjunto de la obra herreriana la función de verdaderos principios organizadores en torno a ellos —como mostraremos en el análisis—, se articularán una serie de representaciones simbólicas que convergen en esas grandes "tendencias vitales" del ser humano señaladas por Jean Burgos.

Las raíces profundas del modelo de mujer fatal se hallan en todas las brujas, hadas malignas, hechiceras que pueblan el folclore y la literatura. Recordemos, por ejemplo, que en la leyenda becqueriana "Los ojos verdes", el protagonista, Fernando de Argensola, es seducido por la belleza de una mujer, un espíritu maligno que habita en la fuente de los Alamos. Ese espíritu, "trasgo, demonio o mujer", arrastrará consigo al personaje hacia la profundidad de las aguas:

> "Ven..., y la mujer misteriosa lo llamaba al borde del abismo donde estaba suspendida, y parecía ofrecerle un beso..., un beso..."[139].

La feminidad es asociada al mal y encarna elementos demoníacos de animalidad. Esta valoración negativa de la mujer se remonta a los textos bíblicos apócrifos de comienzos de nuestra era, como *La Vida de Adán y Eva*, o el *Segundo Libro de Henoc*; en ellos, la mujer aparece ya como el medio del que se sirve el demonio, Satán, para instigar al hombre al pecado. De acuerdo con la tradición cristiana, por el sexo femenino se ha introducido el mal en el universo. La mujer es responsable del pecado original por su impureza, por su sangre menstrual, que es mancilla también desde el punto de vista moral.

En una evocación bíblica del fruto del árbol de la ciencia del Edén, dice Herrera y Reissig en *La Torre de las Esfinges*:

> En el Edén de la inquieta
> ciencia del Bien y del Mal,
> mordí en tu beso fatal
> manzana de carne inquieta... (p. 139).

139 Gustavo Bécquer, ***Leyendas***. Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1987, p. 215.

La manzana se confirma en estos versos como símbolo bíblico del pecado, de la tentación de la carne femenina que impulsa al hombre al mal; recordemos que el término latino "malum" significa a la vez manzana y mal.

Giovanni Allegra, en *El Reino Interior*, señala que el mito de la mujer cruel, lujuriosa y sanguinaria se inició con Lilith, "demonio bíblico", para seguir con las Ménades, Gorgonas, y Sirenas griegas, con las Cleopatra y Mesalina históricas. Dice el citado crítico:

> "Pero sólo entre los decadentes llega este mito a ser sentido, poetizado y fijado en la iconografía con tanta intensidad que marca por sí solo un momento preciso en la historia de la moda literaria y del gusto"[140].

En la poesía de Herrera y Reissig, a tono con el gusto de la época, se evocan aquellas mujeres que de acuerdo con la tradición cristiana y con la griega, son encarnaciones del mal, de la fatalidad. En *La Torre de las Esfinges*, la mujer es Salomé, Fedra, Clitemnestra, Semíramis, la reina legendaria de Asiria y Babilonia de costumbres licenciosas. En "Berceuse Blanca", se evoca a Loreley, a la sirena de la mitología germánica que con su belleza extraordinaria y su canto mágico, hacía naufragar a los hombres. Una Amazona, en el poema "La Vida", seduce al poeta con su gracia y con su risa, y es su guía en un viaje, en una "excursión fatalista", cuyo destino será precisamente la muerte. En otros poemas, el poeta se sentirá fascinado ante la sensualidad de las formas femeninas:

> Miréla y de pronto quedéme extasiado
> admirando sus formas benditas,
> y sus senos... (p. 276).

Y como fue característico de la literatura finisecular —pongamos como ejemplos la Basiliola, de D'Annuncio, Hérodiade, de Mallarmé, o la princesa criolla de la *Sonata de Estío*, de Valle Inclán—, el exotismo de la mujer es en la poesía de Herrera y Reissig un poderoso agente de seducción. En el poema titulado "Odalisca", leemos:

> Para hechizarme, hurí de maravillas,
> me sorprendiste en pompas orientales,
> de aros, pantuflas, velos y corales,
> con ojarcas y astrales gargantillas... (p. 391).

140 Giovanni Allegra, op. cit., p. 215.

El cuerpo femenino encanta porque se mueve a la "manera turca", y enajena, en el poema "Heliofina", porque "todo el Asia / suspira en tus encantos...".

La mujer domina de esta forma al hombre con su poder erótico, y su erotismo se fusiona con lo exótico en diversos poemas.

Tras considerar sintéticamente el pasado de la imagen de la mujer fatal y fijarla en el contexto de su época, en la cual se enriquece con nuevos elementos, estudiaremos los símbolos encarnados por ella. En poemas como "Desolación absurda" o *La Torre de las Esfinges*, se observa la asociación de la mujer nefasta con los símbolos nictomorfos, que —como señala Gilbert Durand—

> "constelan porque son desarrollos de un mismo tema arquetípico"[141].

En un poema temprano, titulado en su primera versión "Psicología de unos ojos negros", el poeta dirá, por ejemplo que los ojos de su amada son "hidras negras", y son "la noche de Saturno"; en "Desolación absurda" la mujer es una "mariposa nocturna", y al final del poema, leemos:

> ¡Ven, declina tu cabeza
> de honda noche delincuente
> sobre mi tétrica frente, (p. 331).

Estos textos revelan la valoración negativa de lo negro, de la oscuridad, ya que nos remiten simbólicamente al mal, al pecado y a la muerte. La mujer es presentada como un ser infernal, demoníaco, sus ojos son "los antros del Infierno" y es una "flor de Estigia". A un alma "negra", "maldita", le corresponde un clima de nocturnidad; en la composición *La Torre de las Esfinges* se observa esta solidaridad entre el personaje femenino y el ambiente. De los seis epígrafes que el poeta emplea para designar a cada una de las partes que conforman el poema, tres están tomados de la liturgia católica y corresponden a los diferentes momentos de los oficios nocturnos: "Vísperas", anochecer, "Ad Completorium", última hora del oficio divino, y "Officium Completorium", hora de las tinieblas. Herrera y Reissig crea un paisaje de nocturnidad macabra, en el que las luciérnagas son las "brujas del joyel de Salambó", un búho enigmático canta desde

141 Gilbert Durand, op. cit., p. 38.

la torre, y la luna, definida por Gilbert Durand como la gran "epifanía dramática del tiempo", se rompe y se integra "como por la magia negra / de un escamoteo brujo". La medianoche es 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": "Tú que has entrado en mi imperio... / demonia tornasolada...".

El espacio tenebroso es, por otra parte, caos, choque polémico, a la negrura, a la oscuridad, están asociadas la agitación, el ruido, el desorden. Los ojos negros de la mujer "tienen rugidos /como las iras de Otelo" y son "Ojos Crujías del Caos". En *La Torre de las Esfinges*, exclama el poeta:

> Pasa sobre mis arrobos
> como un huracán de lobos
> en una noche siniestra.

La imagen el huracán ilustra este impulso imaginario de desorden, de fuerza dinámica, violenta y aniquiladora que anima al sujeto femenino, y que está sugerido desde el mismo espacio textual por la utilización de consonantes vibrantes y velares.

García Berrio, en su libro *Teoría de la Literatura*, analiza la relación que se establece entre la "estructura materializada del complejo verbal" y la dimensión imaginaria del texto. Señala que los sentimientos poéticos traducen impulsos afectivo-imaginarios de movilización polémica, de elevación o caída, de centramiento y protección, etc...:

> "En definitiva cualquier sentimiento —el del amor, el del odio, el de la repulsión; los placenteros como los torturadores y desasosegantes— es antes un sentirse de algún modo o mal, centrado excéntrico, ascendiendo o cayendo, en cómoda expansión o rudo choque, que un sentir algo determinado"[142].

En el poema *La Torre de las Esfinges,* concretamente en sus partes tercera, quinta y séptima, puede observarse la "conexión comunicativa" entre el impulso de choque, de enfrentamiento polémico que moviliza en el yo del poeta el tú de la mujer-demonio, y el enunciado verbal. El léxico seleccionado connota agresividad, violencia: "¡Infame!", "y de rodillas

142 A García Berrio, ***La construcción imaginaria*** en "Cántico de Jorge Guillén". Limoges, Trames, 1985, p. 260.

te escupo", "Clávame en tus fulgurantes, y fieros ojos de elipsis". Este enfrentamiento verbal culmina con la promesa macabra del poeta de que irá, cuando muera, "mi galante / a morderte las entrañas!".

La abundancia de exclamaciones ilustra también la vehemencia y agitación emocional; el tono es exaltado, enfático:

¡Nunca! ¡Jamás! ¡Siempre! Y Antes! (pp. 145 y 146).

En el espacio tenebroso, infernal, el encuentro del poeta con ese tú femenino, definido por su perfidia y crueldad, suscita en él emociones negativas que se traducen en ese impulso de choque, oposición y desafío.

Relacionadas con las imágenes de la oscuridad y agitación, se hallan las de la caída y del abismo. El erotismo femenino, tenebroso, perverso, mefistofélico, se asocia, pues, con el caos y con el abismo. En el poema "Desolación absurda", dice el poeta:

en tu mirar sigiloso
me espeluzna tu erotismo,
que es la pasión del abismo
por el Angel Tenebroso! (p. 330).

Espacio profundo, infernal, el abismo simboliza la fascinación que ejerce lo inferior, los aspectos más bajos, impuros, de la existencia humana. Según la interpretación psicoanalítica, puede considerarse precisamente el abismo como imagen del instinto femenino en su aspecto peligroso, destructor. La pasión erótica, pasión abismal, inferiorizante, es perdición, pulsión de muerte. Son los ojos "negros" de su amada los que le dicen al poeta:

... vuelve atrás,
Belerofonte ha caído
y tú muy pronto caerás! (p. 272).

El mito de Belerofonte subraya el carácter catastrófico de la caída, símbolo que condensa los aspectos temibles del tiempo sobre el destino humano: tras el afán ascensional, sobreviene la caída y, por consiguiente, la muerte. Ahrimán, Faetón, Icaro, Belerofonte, Satán, etc., se ven precipitados en tierra por seres superiores, tanto la tradición griega como

la cristiana recogen el tema de la caída como forma de castigo y como símbolo del destino mortal del hombre.

La identificación de la mujer con el mal, con las potencias inferiores, conduce a su representación por diversos animales, ya que, como ha señalado C. Jung, el animal simboliza la psique no humana, lo "infrahumano instintivo". En la séptima parte del poema *La Torre de las Esfinges*, la mujer es caracterizada a través de términos como "Carnívora", "antropófaga", "fieros ojos", que aluden a su condición de fiera, de animal devorador, agresivo, que con sus dientes desgarra a sus víctimas. Dice el poeta:

> Tú que has entrado en mi imperio
> como feroz dentellada,
> demonia tornasolada
> con romas garras de imperio, (p. 138).

Entre las diversas manifestaciones teriomorfas de la mujer fatal, destaca en la poesía herreriana su asimilación a la serpiente, a la tarántula y al escorpión. El isomorfismo del veneno une a estos símbolos del mal. La mujer-serpiente aparece evocada en los siguientes versos de "Desolación absurda":

> ¡Vengo a ti, serpiente de ojos
> que hunden crímenes amenos,
> la de los siete venenos
> en el iris de sus ojos; (p. 331).

La serpiente, símbolo rico en sentidos diferentes, ha sido interpretada como una representación del inconsciente, como un símbolo fálico o manifestación psicológica del deseo. G. Durand considera que es "uno de los símbolos más importantes de la imaginación humana", y lo interpreta como símbolo de la "transformación temporal, de la fecundidad" y de la "perennidad ancestral"[143].

En los citados versos del poema herreriano, se presenta con una evidente significación negativa, es una fuerza de destrucción, su poder es maligno, y posee resonancias bíblicas: la serpiente, causante de la caída de Adán y Eva, es la imagen del diablo que induce al hombre al pecado. Se establece de esta forma su relación con la mujer fatal, tentadora por

143 Gilbert Durand, op. cit., p. 301.

excelencia y con poder de destrucción. Partiendo precisamente de esta conexión de la serpiente con el principio femenino como inductor del mal, Mircea Eliade menciona a todas aquellas deidades mediterráneas que se representan llevando una serpiente en sus manos o con cabellos de serpiente (Perséfone, Hécate, Gorgona, Erinias, por ejemplo). En otro poema herreriano, los ojos de la mujer, en "cuyas ojeras / amor esbozó un violado / Jardín del Mal, y dos manchas / sacrílegas del pecado!" serán los de una temible, "espantable Gorgona", monstruo infernal (pp. 267-270).

Solidarios de la serpiente, como símbolos del mal y de la destrucción, son la tarántula y el escorpión. En *La Torre de las Esfinges*, la mujer es una "tarántula abracadabra", y "Escorpiona" es uno de los numerosos vocativos que el poeta utiliza para dirigirse a ella. Del escorpión, octavo signo zodiacal y símbolo de la traición y del mal según la tradición cristiana, señala Juan-Eduardo Cirlot:

> "Corresponde al período de la existencia humana amenazada por el peligro de la 'caída' o de la muerte"[144].

El vocativo "Escorpiona" aparece, por otra parte, en el texto junto al nombre de Clitemnestra, la mujer adúltera y asesina:

> ¡Ven, antropófaga y diestra, Escorpiona y Clitemnestra!.

Se asocian semántica y sintácticamente ambos términos, y enfatizan el carácter negativo de la mujer invocada por el poeta, que no sólo es serpiente, escorpión, sino que se convierte en un ser con una configuración contraria al orden natural, se la radicaliza hasta lo monstruoso: es hidra, salamandra, esfinge, y en el poema *La Torre de las Esfinges*, dice el poeta:

> "¡Oh Monstrua...!".

De todos los monstruos perpetuados por la tradición y el arte como adversarios del héroe y sus armas, es la esfinge el ser fabuloso que elige Herrera y Reissig como símbolo clave de su poesía. Como señala el propio poeta en "Syllabus", prólogo al libro del poeta modernista Carlos López Rocha:

> "Todos los poetas tienen un símbolo" (p. 718).

144 Juan-Eduardo Cirlot, ***Diccionario de símbolos***. Barcelona, Labor, 1982, p. 188.

Considerada en su conjunto y diacrónicamente la obra poética herreriana, se advierte que el símbolo de la esfinge aparece ya en dos textos de 1900: *Las Pascuas del tiempo* y "Los ojos negros". En este poema, los ojos femeninos son "negras esfinges de duda". En "Las Plagas", poema de 1902, así como en dos poemas de la colección *La sortija encantada* (1902), la esfinge está presente. Dice el poeta en "Camafeo galante":

"Diosa, Musa o Esfinge...".

Encontraremos el símbolo en composiciones de 1903, tales como "Desolación absurda" y "La Vida", y en tres poemas que forman parte de la serie *Los parques abandonados*. El título de uno de sus poemas más originales es precisamente *La Torre de las Esfinges*, y en "Berceuse Blanca", la amada dormida es "toda la Esfinge".

El símbolo de la esfinge recorre, pues, toda la lírica de Herrera y Reissig, desde las primeras composiciones hasta las últimas que escribió.

El poeta, como Oscar Wilde, convierte a la mujer en una criatura híbrida; mitad mujer, mitad animal. Es, según afirma, la "esfinge de mi Tebaida". Recordemos que la esfinge procede de la mitología egipcia, de la que pasa a la griega: la de Tebas tenía cabeza y pechos de mujer, cuerpo de toro o de perro, garras de león, cola de dragón y alas de ave. Proponía un enigma a los que se ponían ante ella y, si no lo descifraban, les provocaba la muerte. Para los psicoanalistas, para Carl Jung, por ejemplo, la esfinge es un símbolo sexual, un "animal terrible, derivado de la madre", y vinculada al destino incestuoso de Edipo[145]. Por su forma animal, ha sido interpretada como símbolo de los instintos y de la ausencia de ideal. Como en el caso de la serpiente, la esfinge contiene un valor alusivo sumamente rico. En la poesía de Julio Herrera y Reissig, la esfinge es una presencia temible, impasible y "ruda"; en el soneto "La Viuda" de la sección *Los parques abandonados*, dice el poeta:

> No sé que esfinge interrogante y ruda
> nos constrenía a respetar el velo,
> mientras frivolizaba un ritornelo
> el surtidor en la heredad desnuda... (p. 408).

145 Dice Carl Jung en ***Símbolos de Transformación*** (Barcelona, Paidós, 10 Ed., 1982): "La esfinge es una representación semiteriomorfa de aquella imagen de la madre, que cabe llamar madre terrible y de la cual se hallan aún abundantes restos en la mitología" (p. 192).

Su condición de animal se pone de manifiesto en el sonido prolongado que emite, "aúlla", y su voz transmite mensajes de muerte, de perdición:

> ¡Oh estulto! La Esfinge aúlla de muerte a tu caravana.
> Viene un séquito verdugo de cuervos para el festín...
> - ¡No puedo, no!
> ¡La perdición de tus ojos ha caído sobre mí...! (p. 324).

La esfinge o la "estranguladora" —tal es el significado de su nombre— actúa sobre la vida del hombre con un poder fatal, puede decidir su destino, determinar su muerte. En sus poemas en prosa, titulados *Ópalos*, señala el poeta:

> "La mujer juega respecto del hombre un papel de segunda vida y de segunda naturaleza al imprimirle un carácter. Nada más trascendental que ese primer estremecimiento en su corazón, ante una de esas Esfinges que se llaman mujer, la cual es dueña un minuto de su posteridad y puede con una sola palabra decretar su muerte".

La esfinge, monstruo femenino, dueña del destino del hombre, simboliza el misterio del amor y de la muerte y, por consiguiente, del más allá. En los versos finales, no sólo de la composición "Berceuse Blanca", sino de toda la lírica herreriana, confluyen la mujer y la esfinge "sin palabra", insensible y fría, el amor y la muerte, concebidas como las dos realidades herméticas, indescifrables, que rigen la vida del hombre:

> y sea tu himeneo la Esfinge sin palabra,
> y el ataúd el tálamo de nuestra boda negra... (p. 492).

El carácter enigmático, secreto, de la esfinge-mujer se manifiesta en diversos poemas. Así, por ejemplo, en el soneto "Crepúsculo espírita", que integra la sección *Los parques abandonados*, late en la sonrisa de la amada "la misteriosa insinuación de un canto", en "Berceuse Blanca", leemos:

> ¡y en su actitud beata reza un Enigma en ella!.

Herrera y Reissig actualiza en su obra el símbolo de la esfinge como epifanía del misterio femenino, de la muerte y del más allá, revela la concepción esotérica de un poeta que declara:

- ¿Cómo vivís?
- Con el sentido del Misterio... (p. 712).

De acuerdo con la tradición oculta, la esfinge, al estar situada a corta distancia de las pirámides, servía de entrada secreta debido a una puerta que estaba colocada entre sus patas. En el libro *El Ocultismo* de Papus, se afirma que la esfinge es el "verbo petrificado de la ciencia oculta y de su tradición misteriosa"[146].

Es la puerta de la iniciación, de la comunicación con lo oculto y secreto.

Finalmente diremos que la esfinge, símbolo clave de la poesía de Herrera y Reissig, trasciende la obra del poeta y se alza como expresión del espíritu de una época, en la que al positivismo y cientificismo dominantes, se opone lo desconocido, ante la exigencia de dar a todo una explicación racional, segura y firme, se reivindica el misterio, la cara oculta del alma humana y del cosmos. José Enrique Rodó en su ensayo *El Que Vendrá* propone aceptar el desafío de la Esfinge y declara a continuación:

> "... y el misterio indomable se ha levantado, más imperioso que nunca en nuestro cielo, para volver a trazar, ante nuestra conciencia acongojada, su martirizante y pavorosa interrogación"[147].

Se afirma, pues, el carácter colectivo de la imagen, la esfinge forma parte de la tradición, término que alude, como señala G. Durand, al pensamiento "hermético" más antiguo, que es "la cuna, el fondo, el inconsciente sobre el que se recorta la cultura occidental"[148].

Y en su libro *Imágenes y símbolos*, dice Mircea Eliade:

> "Se ha visto cómo los mitos se degradan y cómo los símbolos se secularizan, pero jamás desaparecen, ni siquiera en la más positiva de las civilizaciones, la edad del siglo XIX. Los símbolos y los mitos vienen de demasiado lejos; son parte del ser humano y es imposible no hallarlos en cualquier situación existencial del hombre en el Cosmos"[149].

146 Papus, ***El Ocultismo***. Madrid, Editorial Edaf, 1979.

147 J. E. Rodó, ***El Que Vendra***. Montevideo, Claudio García Editores, 1946, p. 8.

148 Citado por Luis Garagalza en ***La interpretación de los símbolos***. Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1990, p. 46.

149 Mircea Eliade, ***Imágenes y símbolos***. Madrid, Taurus, 1989, p. 25.

Esta aproximación al universo simbólico de Herrera y Reissig nos ha revelado cómo se articulan de un modo coherente las imágenes en torno al arquetipo de la mujer fatal, de la feminidad valorada negativamente, y que despierta en el poeta sentimientos contradictorios: la adora y la abomina, siente placer y dolor, atracción y rechazo.

Las constelaciones de símbolos nictomorfos (negros, noche, tinieblas infernales, caos) y de la animalidad (manifestaciones teriomorfas de la mujer como serpiente, escorpión, fiera, monstruo, esfinge) remiten a la negatividad del transcurso del tiempo y del destino mortal del hombre y convergen, como afirma G. Durand, en el "régimen diurno" de la angustia del ser ante el tiempo y la muerte. El esquema de la caída condensa los aspectos temibles de la mujer, que induce al hombre al pecado (caída mortal) y lo atrae con su erotismo hacia el abismo, hacia su destrucción (caída temporal). 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". Dice el poeta:

> Luego, en un rapto de luz,
> suspiró, y enajenada
> me abrió como un libro erótico
> sus brazos y su mirada.
>
> ¡Oh loca fascinación,
> misterioso ángulo hipnótico!
> Toda mi esencia en oleada
> fue a verterse en el más puro
> cáliz de alucinación... (p. 370).

La transformación de su amada en un "caballero oscuro" determina el fracaso de sus ilusiones y deseos de posesión, así como la aniquilación de su ser. El erotismo, la sensualidad, se torna muerte al final del poema; la mujer, que es carne, "flor erótica", "maldita" y "marchita", como la describe el poeta en "Desolación absurda", es la aliada de Cronos y Thánatos. Resulta interesante observar el carácter femenino que se le atribuye a los relojes de agua, denominados clepsidras. Este es el título de una colección de poemas herrerianos en los que se funden erotismo y muerte. El agua, por su carácter heracliteo, es figura del tiempo que transcurre y lleva al

ser a la muerte. Es, por tanto, clepsidra. Gastón Bachelard destaca los caracteres femeninos del agua frente a la virilidad del fuego, y estudia su aspecto tenebroso, fatal, en la literatura de E. A. Poe:

> "Leyendo a Poe se comprende más íntimamente la extraña vida de las aguas muertas, y el lenguaje aprende la más terrible de la sintaxis, la sintaxis de las cosas que mueren, la vida muriente"[150].

La feminidad, el agua "sombría", el reloj forman parte de una misma constelación simbólica que nos revela la angustia del ser ante el tiempo que pasa, angustia de un poeta que vivió en intimidad con la muerte.

La mujer ángel

En la poesía de Herrera y Reissig, junto a la mujer presentada como figura del mal, como tentadora que arrastra al hombre hacia abajo, hallamos la imagen arquetípica de la mujer como ser espiritual, sublime, símbolo de un amor ideal, místico. Los modelos son fundamentalmente la Virgen María y Beatriz, uno de los "más puros arquetipos de la mujer como ánima..."[151].

En una carta que Laura dirige a Alberto —personajes de la obra teatral *Alma desnuda*—, encontramos la descripción de este ideal de mujer:

> "Esa mujer, esa flor, esa hada buena, ese ángel blanco..."es Adelfa, la esposa de Alberto, el "alma más piadosa y santa que Dios ha enviado al mundo" (p. 596).

La definición de la mujer como una santa, como una virgen, aparece ya en poemas tempranos, como en "Nivosa", por ejemplo:

> Pálida, virgen, ebúrnea, cándida, mística, santa...

Y en "Berceuse Blanca", dice el poeta:

> Adorad a la Virgen en su amable santuario...

150 Gastón Bachelard, ***El agua y los sueños***. México, F. de C. Económica, 1988, p. 25.
151 Juan-Eduardo Cirlot, op. cit., p. 313.

Esta virgen, destinataria de la canción de cuna, es contemplada por el poeta mientras duerme, y su sueño le confiere un halo de irrealidad. Desprovista de toda materialidad, su figura aparece envuelta entre "irreales tules" y el color que la caracteriza es el blanco, símbolo de su pureza. En un poema titulado "Amor blanco", los dedos de su amada son "dedos de blancuras irreales", y en "Plenilunio", "su frente tan blanca, tan pálida y tersa, / semejaba la página nívea...".

La amada, blanca como la nieve, como la espuma, es también cisne y lirio:

Sé cisne, lirio y ensueño, rosa y éter, nieve y bruma. (p. 315).

El cisne, símbolo polivalente, es en estos versos, por su blancura inmaculada, símbolo de pureza al igual que el lirio, la flor de la Virgen. La asimilación de la mujer espiritual al lirio se observa en diversos poemas, en el soneto "El Rosario" de la colección *Los parques abandonados*, dice el poeta:

Sé que me amaste, Lirio Visionario

Y en "Berceuse Blanca", exclama:

¡Pliega tu faz, mi Lirio!.

Señala Lily Litvak que el lirio, junto con las rosas, orquídeas, azucenas, fue una de las flores preferidas por los poetas modernistas. Derivada de las pinturas de Dante Gabriel Rossetti, el lirio se alzó como flor emblemática de una época que "se complació en hacer de las flores un lenguaje simbólico"[152]. El lirio, la azucena o el nardo, vinculadas a la mujer, representan los valores espirituales de virginidad, pureza e inocencia. Diremos, además, que si el blanco es el color que define a la mujer "ánima" y su flor, el lirio, el incienso es el perfume, que en perfecta consonancia simbólica, evoca su espiritualidad, su carácter místico: "Sólo la noche y tú, Casto incensario, sabían mi odisea pecadora", dice el poeta en el soneto "El Rosario", y en "Eres Todo", poema que integra también la colección *Los parques abandonados*, leemos:

¡Oh tú, de incienso místico la más delgada espira...".

152 Lily Litvak, ***Erotismo fin de siglo***. Barcelona, publicado Antoni Bosch, editor, 1979, p. 30.

Los símbolos que se nuclean en torno a la imagen arquetípica de la mujer virgen, se contraponen a los que aparecen vinculados a la mujer fatal; ante el ángel tenebroso, de "impura / y artera risa de clínica", se presenta la imagen femenina caracterizada por su blancura inmaculada; junto a un eros negro, infernal, se halla un amor ideal, metafísico, definido por Herrera y Reissig en *Ópalos* como "la erupción de las almas hacia Dios". Al esquema de la caída, se opondrán constelaciones simbólicas polarizadas en torno al esquema ascensional. La estructura del sistema de símbolos se caracteriza, pues, por un dualismo básico: noche y día, caída y elevación, eros perverso y amor ideal, son polos antagónicos en la construcción imaginaria del universo poético de Herrera y Reissig.

Como contrapunto a la mujer-serpiente, aparece en la poesía herreriana la imagen de la mujer-ave: es asimilada a un pájaro, a una paloma, a una alondra, símbolos ascensionales. En un poema de 1898, titulado sugestivamente "Ideal", dice el poeta:

> Semeja en su cabellera
> cada pétalo de rosa
> un ala de mariposa
> que besó una primavera, (p. 209).

Y en la sexta estrofa, exclama:

> Oh, me parece, al andar,
> cuando camina despacio,
> que ha encontrado alas y espacio,
> que va a empezar a volar; (p. 203).

En poemas posteriores, tales como "Amor blanco", "Reina del Arpa y del Amor" y "El Arpa y Dina", encontramos la imagen de los dedos o manos de la mujer amada como pájaros:

> tus dedos de blancuras irreales
> saltaban como pájaros sonámbulos
> en un jardín de lirios musicales. (p. 323).
> ¡Vamos a Dios! Entre floridos cánticos,
> piquen tus dedos, pájaros románticos, (p. 388).

Las imágenes ornitológicas, desanimalizadas por su condición volátil, simbolizan el carácter etéreo, inmaterial, de la mujer amada. Según Toussenel, el ala es "sello ideal de perfección en casi todos los seres":

"...envidiamos la suerte del pájaro y prestamos alas a la amada, porque sentimos instintivamente que, en la esfera de la dicha nuestros cuerpos gozarán de la facultad de cruzar el espacio como el pájaro cruza el aire"[153].

Si el esquema de la caída remite moralmente al pecado, a la materia, el vuelo, que manifiesta la aspiración psíquica de ascender hacia un espacio superior aéreo, es isomorfo de la pureza. Dirá el poeta en *Ópalos*:

"Morir entre las nubes, cerca del cielo, allá en las alturas blancas del amor puro, es casi un milagro..." (p. 527).

Elevación y pureza se funden en el ángel, el "arquetipo profundo de la ensoñación del vuelo", según G. Durand. En el poema "Plenilunio", el poeta observa, mientras duerme, a una mujer, una virgen, que aparece protegida en su lecho por las alas de un ángel:

En su lecho de escarchas de seda,
cual cisne entre lirios, la virgen dormía:
¡eran alas de su ángel custodio
los leves encajes de la alba cortina! (p. 276).

Pese a esta atmósfera de máxima pureza y espiritualidad que envuelve a la virgen, el poeta es dominado por el deseo de poseerla:

... Ya eran ríos de vino mis venas,
serpientes mis brazos, serpientes mordidas (p. 278).

Ocurre entonces el milagro: la virgen despierta y lo mira, y esta mirada inocente tiene el poder de debilitar su deseo carnal:

¡la fiera y las sierpes quedaron sin fuerzas,
y sólo un arcángel las alas batía!.

Triunfa, por tanto, la elevación espiritual, el ángel, antífrasis de la sexualidad, vence a la serpiente.

En el poema "Berceuse Blanca", el poeta retoma el motivo de la amada dormida, cuyo sueño es velado también por un ángel, en este caso es un "Ángel azul":

153 Citado por Gastón Bachelard en ***El aire y los sueños***. México, F. de C. Económica, 1986, p. 88.

> Es tan bella, que el Angel azul que vela en torno,
> se interroga temblando si es su amante o su guía... (p. 488).

Como se advierte, la imagen de la mujer pura, espiritual, ser alado, es indisociable del ángel, que cumple una función protectora, y es su guía y su amante, al rendirle su devoción "azul".

Este impulso ascensional, que se manifiesta a través de las imágenes del ala y del ángel, aparece representado también en la poesía de Herrera y Reissig por un símbolo frecuente en la iconografía universal: la escala. Dice el poeta:

> Duerme, que mientras duermes, mi alma en incandescente
> escala de Jacob, hacia los astros sube... (p. 486).

Gastón Bachelard en su libro dedicado al análisis de la imaginación del aire, señala:

> "En cuanto un sentimiento se eleva en el corazón humano, la imaginación evoca el cielo y el pájaro"[154].

Y además, agregamos nosotros, la imaginación del poeta evoca la escala.

Mircea Eliade ha estudiado la presencia de la escala en numerosos mitos de iniciación, como por ejemplo en los misterios de Mithra y en los ritos funerarios. En el *Génesis*, se habla de la escala que Jacob vio en sueños, escala que se encuentra en el Paraíso de Dante y en la mística cristiana. Dice Eliade:

> "... el simbolismo de la ascensión y de los peldaños aparece con bastante frecuencia en la literatura psicoanalítica, lo cual significa que nos hallamos ante un comportamiento arcaico de la psique humana, y no ante una creación 'histórica', una innovación debida a un determinado momento histórico"[155].

Relacionada con la postura erguida del hombre por su verticalidad, la escala engloba las ideas esenciales de elevación y comunicación entre el mundo terrestre y el superior celeste. Es, como el ala, una vía para alcanzar

154 Ibíd., p. 89.

155 Mircea Eliade, op. cit., p. 53.

el cielo, la cima, y ver a Dios. En el siguiente texto, la relación entre la mujer, determinada como un ser de belleza perfecta, y el espacio infinito, se establece a través de una "escala de esmeraldas" en un doble movimiento, descendente, puesto que aproxima el cielo a la mujer, y ascendente, ya que es la mujer quien se eleva hacia él:

> "La perfección metafísica sobra en tus líneas —llamas sonámbulas— y la inmortalidad, platónicamente sobrevive llena de fe y de esperanzas, en el radium verde de tus ojos que conjugan el imposible y donde por una escala de esmeraldas el cielo baja a ti y tú subes al cielo, oh maga!" (pp. 537 y 538).

Un símbolo que se identifica con la escalera mística es el arpa, un instrumento, como señala Cirlot, que "tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial, por lo cual los héroes del Edda querían que se depositara un arpa en su tumba"[156].

La comunicación entre la mujer y el mundo celestial se establece a través de la música del arpa, un instrumento femenino y místico. Dice Herrera y Reissig en el soneto "El Arpa y Dina":

> El Arpa y Dina: sabias musicales...
> Mujer en música es el Arpa; y Dina,
> mujer en verso y arpa femenina
> de los arpistas supersustanciales... (p. 388).

En otro poema, titulado la "Reina del Arpa y el Amor", se observa la asociación entre la mujer, "Evocadora de Jerusalenes", el arpa "antigua" y la voluntad de unión con la divinidad:

> ¡Vamos a Dios! Entre floridos cánticos,
> piquen tus dedos, pájaros románticos,
> el Arpa antigua del vergel de Sión... (p. 388).

La exclamación "¡Vamos a Dios!" revela claramente ese sueño de ascensión hacia un espacio metafísico, situado más allá del tiempo. Alcanzar el cielo es alcanzar la inmortalidad, contra el tiempo y la muerte se alza, pues, la escala, contra la llaneza de la carne, la elevación espiritual.

156 Juan-Eduardo Cirlot, op. cit., p. 83.

En los poemas en prosa de Herrera y Reissig, la mirada de la mujer de "belleza sobrehumana" es asimilada a una "llama", que "crece hacia el cielo, como Ifigenia". El mito femenino que se evoca no es ya Salomé, sino Ifigenia, encarnación de un alma pura e inocente, que en el instante próximo a su sacrificio eleva sus ojos hacia el cielo. El anhelo de alejarse de la realidad terrenal y de ascender hacia un mundo supraceleste, puro y eterno, dominio de Dios, queda simbolizado en la poesía de Herrera y Reissig en la mirada de Ifigenia, en tensión hacia el infinito:

> ¡Oh Ifigenia que en sueños crece hacia lo Invisible!
> ("Berceuse Blanca")

En el espacio textual, el impulso imaginario ascensional se evidencia a través de los verbos de movimiento como "subir", "alzar", "crecer", y las preposiciones "hacia", "a" nos indican la dirección del mismo: el cielo, lo invisible y Dios.

El esquema ascensional y los símbolos verticalizantes van acompañados de los símbolos luminosos, ya que, como observa G. Bachelard, es "la misma operación del espíritu humano la que nos lleva hacia la luz y hacia la altura"[157].

Mientras que la mujer fatal encarna a los símbolos tenebrosos y en poemas como "Desolación absurda" o *La Torre de las Esfinges* aparece vinculada a la medianoche siniestra, la mujer ángel es asimilada a la luz y a las estrellas. En "Berceuse Blanca", dice el poeta: ¡Reposa, oh Luz, reposa! ¡Pliega tu faz mi lirio! (p. 487).

En "Ecos", la amada es una "Estrella de la Mañana", y en "Heliofina", al verla, cantan las estrellas: "¡oh, qué Estrella!". En otros poemas, serán sus ojos los que se asocien a las imágenes de la luz y de las estrellas, símbolos de su condición espiritual, de su naturaleza superior, divina. Dirá el poeta en *Pensamientos*:

> Tus ojos, ¡ah!, todo lo dicen, todo lo comprenden, todo lo misterian, todo lo espiritualizan -suspiros de luz... (p. 538).

Esta luz que irradian los ojos de la mujer ánima, simboliza su efecto sobre el mundo circundante: purifica y libera al espíritu de la materia.

157 Gastón Bachelard, ***El aire y los sueños***. México, F. de C. Económica, 1986, p. 95.

Beatriz le pide a Dante que la mire, y este acto significa beber la pureza de Dios en la mirada, en el espíritu de la mujer. Para Herrera y Reissig la mirada de su amada será entonces "éter vivo cuya llama crece hacia el cielo....".

El eje mirada-aire-fuego así como el esquema de agrandamiento, representan la energía espiritual, la esencia de la purificación y la trascendencia en sí.

El fuego, símbolo ambivalente ya que implica alusiones eróticas, remite en este texto, como prolongación ígnea de la luz, a un deseo de purificación. Como observa G. Bachelard en su *Psicoanálisis del fuego*, al lado del fuego erótico existe el fuego espiritual. En el soneto "Misa Bárbara" de la serie *Las Clepsidras*, el fuego es el elemento clave en un ritual de purificación, cuya víctima es la mujer, "Trofeo en el botín de los combates":

> Sobre la hoguera de los sacrificios,
> chirrió tu carne, mirra de suplicios... (p. 478).

Aquello que se ofrece al fuego es la carne femenina, el cuerpo sensual de la mujer, y tras esta ceremonia purificadora, la que sobrevive es precisamente lo espiritual: "tus ojos/sobrevivieron como dos estrellas".

El fuego es, pues, el aliado simbólico de la luz, del espíritu. Consideraciones antropológicas confirman su simbolismo purificador: entre los primitivos, como recuerda Durand, el fuego actuaba como ahuyentador de las fuerzas del mal y eliminaba impurezas.

La mirada de la mujer amada posee la pureza del aire y del fuego, sus ojos irradian luz y el color que los define, en correspondencia simbólica, es el azul, color del cielo, luz celeste. En un poema de la colección *El collar de Salambó*, titulado "Ojos azules", escribe Herrera y Reissig:

> Son más dulces que un Leteo
> tus pupilas, cual si en ellas
> entonaran dos estrellas
> su 'Gloria in excelsis Deo'...
>
> Fulgen míticas centellas,
> en inefable azuleo, (p. 465).

En esta atmósfera espiritual, mística, que caracteriza el comienzo de este soneto octosilábico, el color azul manifiesta el carácter impoluto, apacible de la extensión celeste, y, por consiguiente, de los ojos femeninos, que resplandecen como "centellas". Color de pureza, de lejanía e infinitud, preferido por los escritores modernistas, el azul simboliza el sueño de la expansión sin límites. Contemplando a la virgen dormida, el poeta exclama: ¡Qué alumbramiento en éxtasis de azules infinitos!.

Y en el poema "La Vida" formula el siguiente ruego:

> ¡Condúceme hasta las bellas
> fuentes de Azul inaudito,
> donde abreva el Infinito
> con su rebaño de estrellas! (p. 358).

Este "Azul", término que es sustantivado y jerarquizado por la mayúscula para definirse como sustancia o esencia que existe por sí, se afirma en estos versos como símbolo de la inmensidad, de ese espacio infinito, sin límites, al que desea transportarse el poeta. Y el medio por el cual se opera la trascendencia es la visión:

> Con las pupilas ebrias de visiones,
> persiguiendo una estrella asaz remota,
> íbamos... (p. 410).

En los textos citados, se manifiesta el afán de desasimiento de las cosas sensibles, materiales, para valorar el espíritu y la trascendencia del ser. El poeta sueña con lo que está lejos, con las estrellas, con el azul infinito, y los ojos de su amada "son los divinos / profetas que hablan con Dios!" (p. 373).

Los símbolos nos revelan el idealismo de Herrera y Reissig, característica que define, por otra parte, la sensibilidad de su época. Como señala Domènech, "ese nuevo idealismo ha producido el renacimiento de una nueva 'alma gótica'; esto es, el desarrollo extraordinario de lo anímico sobre lo corporal; de las ideas y de los sentimientos sobre las formas..."[158].

En el poema "Belén de Amor" de la colección *Los parques abandonados*, dice el poeta:

158 Citado por Lily Litvak en ***Erotismo fin de siglo***, p. 6.

Cediendo débilmente a mi querella,
mojáronse tus ojos de idealismo
y en nuestro corazón a un tiempo mismo
que en el azul, reverberó una estrella... (p. 409).

El amor que une al poeta y a su amada, ser celestial, es un amor puro que tiene la virtud de elevarlos hacia Dios: "Amar es subir a Dios por la escala de los ángeles..." (p. 535).

En el nivel ontológico, el tránsito hacia la realidad absoluta, "supersustancial" (término empleado por el propio poeta), se realiza a través del amor, que como verbo tiene un solo tiempo: la "Eternidad presente de Dios, activo inmortal" (p.5)

Los símbolos ascensionales y luminosos, los esquemas de elevación y expansión que funcionan en el texto, se agrupan dinámicamente en torno a la mujer ángel y el amor espiritual que le inspira al poeta, y convergen en un gran principio organizador que responde a otra tendencia vital del ser humano: el anhelo psíquico de eternidad y trascendencia.

El encuentro del poeta con la mujer fatal, demoníaca, movilizó en el poeta un impulso de choque, de violento enfrentamiento, que en el texto de *La Torre de las Esfinges* se plasma a través del énfasis verbal, del léxico insultante y de la estridencia. Por el contrario, la mujer virgen suscita en él sentimientos delicados, dulces, despierta admiración y una voluntad de unión: ¡Oh, Plegaria del verbo Iris de dulcedumbre... ...fundimos nuestras almas, gota a gota...

No aparece en estos versos ni en otros poemas de la sección *Los parques abandonados*, el yo del poeta enfrentado al tú de la mujer, no hay conflicto, sino que forma con ella una unidad, que en el texto se indica por el continuo empleo de la primera persona del plural:

... todo penetró hasta el fondo
de nuestro ser... un inaudito halago
de consustanciación y aéreo giro
electrizónos, y hacia el éter vago
subimos en la gloria de un suspiro... (p. 404).

No hallamos tampoco énfasis o sobrecarga de vocablos, ni estridencia, sino un registro tonal caracterizado por la levedad y suavidad que resulta del predominio de la /s/ o de los fonemas vocálicos /u/, /i/.

El silencio se combina con el suspiro, las suaves eses con las vocales /u/ e/i/ en el poema titulado significativamente "El jardín de Platón":

> Todo callaba. El cristalino arpegio
> del campanario se apagó; y resumen
> de aquella gran melancolía, Lumen
> soñaba en la quietud del plinto egregio.
>
> Con un suspiro ante el ocaso regio,
> cerramos el poético volumen;
> y tus largos silencios en mi numen
> tejieron un divino florilegio... (p. 412).

En el silencio y la quietud de este momento "poético" se produce la unión de los amantes, representada por ese abrazo que los ciñe y los convierte en un único ser:

> cuando al contacto de fugaz chispazo
> nos enlazamos, conteniendo un grito,
> y, ¡oh maravilla ingenua, en ese abrazo
> nos pareció abrazar el infinito!...

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" abarcar el Todo, la inmensidad. Frente a la vida que reprime, constriñe, el ser sueña con la anulación de los límites; la inmensidad, dice G. Bachelard, es una "categoría filosófica del ensueño", "ensueño de un espacio sin límites", "ensueño de infinito"[159].

Herrera y Reissig titula otro soneto de *Los parques abandonados* "El abrazo pitagórico", en él nos habla de la unidad de los amantes y de su impulso imaginario de expansión hacia lo cósmico:

> Un rapto de azul de amor, o Dios, quién sabe,
> nos sumó a modo de una doble ola,

159 Gastón Bachelard, ***Poética del espacio***. México, F. de C. Económica, 1986, p. 222.

y en forma de 'uno', en una sombra sola,
los dos crecimos en la noche grave... (p. 418).

En el terceto final, se observa la acumulación de los fonemas vocálicos /o/ y /a/, así como el predominio de las palabras graves, el soneto acaba precisamente con dicho vocablo. Palabras como "sombra", "grave", "noche", por sus relaciones fónicas y de significado, nos transmiten la serenidad, seriedad y trascendencia del momento en que se produce la unión y la expansión de los amantes. La vocal /a/, señala G. Bachelard a propósito de la palabra "vasto" del soneto de Baudelaire "Correspondances", "reina sobre el silencio apacible del ser", "es la vocal de la inmensidad", es "un espacio sonoro que extiende sin límite"[160].

Al leer y pronunciar el final de los versos del último terceto del soneto "El abrazo pitagórico", "doble ola", "sombra sola", "noche grave", experimentamos la vocalidad amplificadora de la /a/, la sensación de prolongación y extensión que nos comunica y que se afirma con el empleo de los puntos suspensivos. Como dice A. García Berrio: "El instrumental, bien conocido de la Poética acústica tradicional convoca en realidad sus recursos para producir esos efectos de movilización espacial de la imaginación"[161].

Señalaremos, además, que en este soneto, el vocablo "uno", marcado por las comillas para indicar su origen pitagórico, es la cifra que representa la unidad, es el principio y el origen del número. Para los pitagóricos los números son el fundamento de la armonía, concebida como la concordancia de lo diverso en una unidad superior. Tal es el efecto del amor. Ricardo Gullón cita como ejemplo del pitagorismo de Herrera y Reissig este soneto, en el que "el problema de la dualidad en la unidad se resuelve de forma misteriosa y bella".

Considera el citado crítico que el pitagorismo es una de las corrientes más profundas del modernismo y que Herrera y Reissig es "acaso el más específicamente pitagórico de los modernistas..."[162].

160 Ibíd., p. 266.

161 Antonio García Berrio, ***La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén***. Limoges, Trames, 1985, p. 262.

162 Ricardo Gullón, "Pitagorismo y Modernismo", en ***Estudios críticos sobre el Modernismo***. Homero Castillo, Madrid, Gredos, 1974, p. 363.

En "Berceuse Blanca", el poeta pondera la belleza perfecta de su amada dormida, que es "toda la lira" y "ánfora pitagórica de idealidad suprema" (p. 491). Aunque observamos la frecuencia con que el nombre de Pitágoras aparece citado en la poesía herreriana, pensamos que el poeta uruguayo debe ser considerado como más específicamente platónico. Tanto en la prosa como en el verso abundan las alusiones a sus doctrinas. Dice Herrera y Reissig en su ensayo "El Círculo de la Muerte":

> "Tendremos que volver a Platón, al idealismo puro, al oráculo recóndito de la preconciencia, a las especulaciones místicas sobre lo Bello; convenir en que este abstracto, anterior a toda experiencia psicológica, es un recuerdo de Dios...".

Y agrega:

> "...y afirmarnos en que el concepto de armonía, de pura Belleza, procede de un ojo invariable, eternamente abierto hacia Dios, Suprema Causa y Belleza en sí mismo" (pp. 686 y 687).

En su poesía, el término platonismo o platónico es empleado como sinónimo de idealismo para definir a la mujer espiritual. En *Ecos*, dice Herrera y Reissig:

> El diamante del sol y el ópalo de la luna
> conocen tu platonismo, Estrella de la Mañana (p. 380).

Y en "Camafeo Galante", soneto de la colección *La sortija encantada*, el poeta presenta a la mujer, denominada María, como una Diosa, que puede transportarse a los "dominios supersustanciales / donde la luna no se pone nunca...":

> ... una divina
> magia platónica te insufla, en cuna
> de estrellas vive el ruiseñor que trina
> en tu garganta, milagrosa y Una... (p. 336).

Para Platón, el amor era una potencia decisiva que obraba de abajo hacia arriba, desde lo finito hacia lo absoluto y eterno. La idea del amor como unidad de los dos seres la desarrolla en el siguiente pasaje del Simposio:

> "Al oír esto, sabemos que ni uno solo se negaría, ni demostraría tener otro deseo, sino que creería simplemente haber escuchado lo que ansiaba desde hacía tiempo: reunirse y fundirse con el amado y convertirse de dos seres en uno solo. Pues la causa de ese anhelo es que nuestra primitiva naturaleza era la que se ha dicho y que constituíamos un todo; lo que se llama amor, por consiguiente, es el deseo y la persecución de este todo!"[163].

La concepción del amor como consecuencia de un todo a partir de la unidad de los dos seres, así como el sentimiento de que la única vía a la inmortalidad que le ha sido concedida al hombre es el amor a la mujer de "belleza sobrehumana", son ideas que se encuentran expuestas en la prosa y en la poesía de Herrera y Reissig. Dice el poeta:

> La vida tiene una cumbre: el amor.
> El amor tiene una cumbre: Dios.
> Subid mirando para arriba! (p. 517).

Este amor así concebido recibe los calificativos de "sublime" y "metafísico". La metafísica, disciplina de lo trascendente, que entraña una concepción total del ser y la realidad, atacada por la ciencia positiva, es revalorizada por los escritores y pensadores de fines de siglo. Herrera y Reissig proclama en "Syllabus" que la base de su arte es la Metafísica, y en el poema "La Vida", cuando se refiere a su "peregrinación intelectual" a través de la Filosofía, los dos primeros nombres que menciona son Platón y Pitágoras.

En el universo poético de J. Herrera y Reissig, los símbolos son reveladores de una concepción poética que se inspira en ideas filosóficas y religiosas para aproximarse a aquellas zonas profundas, ocultas, irreductibles a la ciencia, del ser y del universo. Puede constatarse, además, cómo la mayor parte de estos símbolos se organizan en torno a dos polos antagónicos: la mujer fatal y la mujer ángel, sombra y luz de la existencia. La primera, identificada con el demonio, con Salomé, remite a un eros perverso, infernal. La carne femenina es rechazada y combatida, es lo que se somete al fuego purificador. La mujer ángel, Ifigenia, es un astro, una estrella, símbolo del amor puro que eleva al poeta hacia Dios. La mujer doble es, en definitiva, la encarnación de esa dualidad inherente a nuestra condición humana. Baudelaire se pregunta precisamente en el artículo

163 Platón, ***El Banquete***. Madrid, traducción de L. Gill, 1969, p. 67.

titulado "Asselineau": "¿Quién de nosotros, no es Homo Duplex (...), lugar de una contradicción radical...".

En su libro *La imaginación simbólica*, G. Durand señala que tanto desde la reflexología como desde la antropología, se confirma el carácter bipolar de los símbolos, e Iván A. Schulman, al estudiar los símbolos polares en la poesía de José Martí, destaca el carácter eterno de este dualismo:

> "Se trata de la polaridad perpetua de la visión humana, mantenida a través de los tiempos y recreada en cada generación por la imaginación de los poetas"[164].

Esta polaridad se manifiesta como oxímoron en la definición que Herrera y Reissig da del amor en sus poemas en prosa *Ópalos*: el amor es "belleza y monstruo, placer y tortura, transparencia y sombra, vida y muerte..." (p. 518).

En la composición "Los ojos negros", expresa que los ojos de la amada lo atraen y lo rechazan, son "las alas del Empíreo / y los antros del Infierno" (p. 273).

Esta "coincidentia oppositorum", condensación de las polaridades, se encuentra, según Mircea Eliade, en diversos estadios míticos y tradiciones religiosas. Revela una concepción del mundo en el que los elementos opuestos se combinan y forman un conjunto sintético, un todo armónico. La naturaleza, como señala el poeta en su ensayo *El Círculo de la Muerte*, ofrece un perfecto ejemplo de esa armonización de contrarios. El "mundo Armonía" está constituido por dos polos, dos "hemisferios", el polo negativo de la naturaleza ("noche, borrasca, invierno, aridez"), se combina con el polo contrario y ambos se resuelven en "Belleza suma":

> "así la noche y el día nos dan la aurora al besarse, triunfo magnético del color -y entre el invierno y el verano, tiende un puente de rosas la primavera: maravilla del perfume y de la poesía" (p. 692).

La aurora y la primavera funcionan como mediadoras entre los dos términos radicalmente opuestos, cumplen, por tanto, el papel de Hermes, el dios que comunica los contrarios, representando su armonía.

1640 Iván A. Schulman, "El simbolismo de José Martí: Teoría y lenguaje", en ***El Simbolismo.*** José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1979, p. 245.

6

El erotismo y sus símbolos

El amor, uno de los temas centrales de la poesía de Julio Herrera y Reissig, es para el poeta el impulso básico de la vida humana, es un "generador dinámico de la fuerza emocional" y el "removedor eterno de Poesía"[165].

En la introducción a su libro *Erotismo, fin de siglo*, Lily Litvak recuerda que fue a fines del siglo XIX y principios del XX cuando Sigmund Freud "expuso sus teorías sobre el sexo como motor primario de los actos humanos" y formula entonces la siguiente observación: "Lo que sorprende es que hasta ahora, no se haya estudiado a fondo la apremiante urgencia con que artistas, escritores, poetas y filósofos de la *belle époque* manifestaron su obsesión por el sexo"[166].

Un estudio serio efectuado sobre este tema fue realizado por el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal. El título del mismo es ya revelador: *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*. Aunque centrado fundamentalmente en las figuras de Roberto de las Carreras y Delmira Agustini, el ensayo se presenta como un excelente análisis de una época en la que también otros escritores manifestaron su rechazo a la presión burguesa. Dice el citado crítico:

> "Reducir a sus elementos sociológicos el caso de Roberto de las Carreras o el de Delmira Agustini es olvidarse que en el mismo ambiente y en la misma época María Eugenia Vaz Ferreira paseaba su bohemia magnífica,

165 Julio Herrera y Reissig, "Alma desnuda", en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Madrid, Aguilar, 1961, p. 599.

166 Lily Litvak, ***Erotismo, fin de siglo***. Barcelona, Bosch, Casa Editorial, S.A., 1979, p. 1.

> escribía versos apasionados con destinatarios muy conocidos... Es ignorar que Horacio Quiroga pudo publicar en Salto, ya en 1899, las fantasías sadomasoquistas más directas que haya concebido la literatura uruguaya, y que en 1901 lanzó en pleno Montevideo su libro *Los arrecifes de coral*. Un año después de su frustrado viaje a París publicó entonces Quiroga unos poemas y unas prosas que en audacia temática rivalizaban con Roberto de las Carreras"[167].

El escritor de la "belle époque" uruguaya que manifestó de forma más intensa esta obsesión por el sexo, fue Roberto de las Carreras, un iconoclasta que se proclamó anarquista y defensor del amor libre. En una época dominada por la moral burguesa, basada en los valores de la familia y del matrimonio, la prédica de Roberto de las Carreras y su literatura básicamente erótica, constituyeron un evidente ataque contra esa sociedad que rechazaba a los hijos ilegítimos (el propio Roberto lo era) y criticaba las relaciones pre y extra conyugales. Comenta al respecto Alberto Zum Felde: "En fin, lo que, en realidad, admirábamos y nos atraía de Roberto, no era ni su donjuanismo (más teórico que práctico), ni su literatura erótica, sino su actitud de rebeldía y burla, el escándalo `épatán' de sus panfletos..."[168].

En una carta que Roberto de las Carreras dirige a "Julio Herrera y Hobbes (Ex Reissig)", se leen frases como "Juego al football como la moral de los montevideanos", "Como anarquista, no reconozco el matrimonio",y en el opúsculo *Amor libre, interviews voluptuosas con Roberto de las Carreras*, afirma este dandy del 900 uruguayo:

> "Los burgueses están extraviados. El Amor no es la Virtud. El Amor muere joven. Es una fatalidad de la Naturaleza. El ideal de Amor debe integrarse con un sinnúmero de mujeres. Querer obtenerlo de una mujer única es como pretender crear una ópera con una sola letra del alfabeto"[169].

El erotismo literario de Roberto de las Carreras alcanza en este escrito, como afirma Rodríguez Monegal, su máxima expresión.

---

167 Emir Rodríguez Monegal, ***Sexo y poesía en el 900_uruguayo***. Montevideo, Editorial ALFA, 1969, p. 64.

168 Alberto Zum Felde, "Mitología del 900", en ***El País***. 14/VI/1964, p. 70.

169 Roberto de las Carreras, ***Psalmo a Venus Cavalieri y otras prosas***. Montevideo, Ed. Arca, 1967, p. 69.

Desafiando los convencionalismos de la época, Roberto dedica su *Sueño de Oriente* (1900) a una mujer casada, y de ella efectúa la siguiente descripción erótica:

> "Tenía cojines de terciopelo en que se acostaba desnuda sobre el pecho como una gata rampante... Espejos a ras del suelo le devolvían cien veces la imagen de sus caprichosas actitudes, con las que superaba en secreto a las Odaliscas..."[170].

Este fragmento había aparecido en el primer número de *La Revista*, y su director, Julio Herrera y Reissig, manifestó de su autor:

> "Es un sibarita, que sienta mal en el rebaño burgués de nuestros literatos"[171].

Herrera y Reissig, como sucedió con otros escritores de la época, fue seducido por la figura de Roberto de las Carreras, por su actitud exhibicionista y sus deseos de escandalizar al medio burgués. Sin embargo, como señala Rodríguez Monegal, el erotismo de Roberto "se trasmite sólo parcialmente a Julio": "De sexualidad normal, algo morosa, Julio prefiere seguir de lejos a Roberto"[172].

La influencia que este "sibarita" ejerció sobre nuestro poeta se dio fundamentalmente en el terreno literario. Eros será la fuerza que anima su poesía y su prosa: un eros negro, unido al sufrimiento, a la enfermedad y a la muerte, y un eros puro, que eleva las almas hacia Dios y es principio de vida. El amor, dice el poeta en *Ópalos*, "destruye y vigoriza", es "placer y tortura", "vida y muerte".

En la colección *Los parques abandonados*, como anticipan los títulos de la mayor parte de los sonetos ("La gota amarga", "El suicidio de las almas", "La alcoba de la agonía", etc.), el amor origina en las almas del poeta y de su amada un intenso dolor. Dice Herrera y Reissig en "La gota amarga":

> ¡Y dimos en sufrir! Ante aquel canto
> crepuscular, escintiló tu llanto... (p. 149).

170 Citado por Emir Rodríguez Monegal en ***Sexo y poesía en el 900 uruguayo***. Montevideo, Editorial Alfa, 1969, p. 54.

171 Ibíd., p. 28.

172 Ibíd., p. 30.

El signo exterior, visible, de este padecimiento espiritual son las lágrimas, motivo que se reitera en la mayoría de los sonetos de la colección en "El banco del suplicio" dice el poeta: ...como un niño me alejé llorando!.

Y en "El camino de las lágrimas" leemos:

> ...tu alma se derretía en largo lloro.

El poeta se siente atraído por la mujer de belleza lánguida, mustia, cuyas ojeras denuncian su debilidad, su condición endeble y agónica. El protagonista del cuento *El traje lila* profesa un profundo amor a Laura, una "pobre tísica", cuya vida se extingue en una atmósfera teñida de color violeta. Julio Herrera y Reissig nos sitúa ante un mundo crepuscular, que agoniza: los "jardines moribundos", los "paseos crepusculares" y cuando llega el otoño: "ambos murieron, uno más que el otro, en un beso mudo, tenebroso, eterno...".

La enfermedad se convierte en un estímulo erótico. En *Desolación absurda* la mujer es el "Hada de la neurastenia" y el poeta le dice:

> ¡Deja que incline mi frente
> en tu frente subjetiva
> en la enferma, sensitiva
> media luna de tu frente, (p. 329).

Y en *La Torre de las Esfinges*, el erotismo femenino es un "cáncer", es también "Carie sórdida y uremia" y se exhorta a la mujer a que cumpla con su acción amorosa y destructiva al mismo tiempo:

> intoxícame en tu mimo
> entre dulzuras de uremia... (p. 145).

El erotismo es destrucción y se funde con la muerte, y esta unión del placer con lo trágico, tan característica de la literatura finisecular, es tema de diversos textos herrerianos. Los siguientes versos del poema "Crepúsculo espirita" constituyen un ejemplo de lo afirmado:

> Soñé en la tarde -con molicie inerte-
> darte mi único beso: el de la muerte...
> Con trágicas fruiciones, paso a paso,
> gusté en tus labios la fatal delicia, (p. 397).

En la lírica de Herrera y Reissig el amor es también un "sublime vitalizador", cuyos hermanos, como afirma el poeta, son el fuego y el océano. El amante de la última composición escrita por Herrera y Reissig, "Berceuse Blanca", dará "calor y vida" al cuerpo muerto de su amada. Eros es, pues, fuente de vida y energía, no sólo consume o destruye, también otorga vitalidad a los seres. El soneto "Fecundidad", por ejemplo, está centrado en la unión carnal del primer hombre y de la primera mujer, Adán y Eva consuman el trascendente acto de amor que simboliza el comienzo de la vida, la "fecundación" de la especie humana y su duración inextinguible. Dice el poeta al comienzo del último terceto: "Entonces comenzó a latir el mundo".

Todos aquellos elementos que tienen una significación esencialmente vital se erotizan en el poema: la primavera, el sol, el fuego y el color rojo. Dice Julio Herrera y Reissig en el segundo cuarteto:

> El iris floreció como una ojera
> exótica. Y el "¡ay!" de una caída
> fue el más dulce dolor. Y fue una herida.
> La más roja y eterna primavera... (p. 385).

En esta estrofa se establece la asociación simbólica entre el rojo, color del sexo y de la sangre y la primavera, cuya vinculación con la iniciación sexual y la fecundidad es frecuente en la poesía de Herrera y Reissig. En el soneto "Octubre", de 1901, la primavera "celebra las pubertades" y en "Epitalamio ancestral" dice el poeta: ...abrióse el lecho de tus primaveras. (p. 477).

Es, por tanto, a través del símbolo de la primavera y del color rojo como el poeta evoca el sexo femenino, y el elemento que elige como representación de la virilidad es el sol, el "padre de la fecundidad" para Herrera y Reissig. Frente a la luna, vinculada a la feminidad, principio pasivo, el sol, siempre idéntico a sí mismo y que no conoce el devenir, encarna la fuerza masculina activa, "fecunda". Fuente de energía y de vida, es el fuego celeste. Dice el poeta en el último terceto de "Fecundidad":

> Entonces comenzó a latir el mundo.
> Y el sol colgaba del cenit triunfante
> como un ígneo testículo fecundo (p. 385).

Los símbolos del poema se asocian para afirmar la condición de eros como fuente de vida: la primavera, el sol, el color rojo forman una constelación simbólica, a la que se opone la integrada por elementos como el otoño, estación en que todo agoniza, el crepúsculo, la hora en que declina la luz y el color violeta, símbolos de acabamiento y de muerte en la obra poética de Herrera y Reissig.

En el soneto "Amazona" el poeta nos presenta a una mujer combatiente, dominadora, una "zodiacal Pentesilea" que erguida sobre un trono, vence con su poder erótico a la muerte: "blande" y "disloca" al potro. Dice el poeta:

> Sobre la Muerte, de un abismo a otro,
> blandió tu mano capitana el potro;
> en un Apocalipsis iracundo.
>
> lo dislocó y ante la cresta indemne
> surgiste sobre el sol, roja y solemne,
> como un Arcángel incendiando un mundo... (p. 392).

Como se observa, al final de los sonetos "Fecundidad" y "Amazona" se funden aquellos símbolos que poseen una significación erótica, ambos concluyen con la imagen positiva, triunfal del sol, que irradia su poderosa energía y abrasa con su fuego, elemento al que odia el protagonista del cuento "Delicias fúnebres" por considerarlo precisamente el "símbolo de la vida". Por su asociación con el sol y el fuego, el color rojo es también principio vivificador, es el color de los sentidos vivos, ardientes, y define a la mujer-amazona.

Otro de los símbolos que en la poesía de Herrera y Reissig posee implicaciones eróticas es el agua. La fuente, por ejemplo, uno de los "arquetipos eróticos de la poesía modernista", según Lily Litvak, es uno de los elementos que forma parte del espacio de *Los parques_abandonados*. En un soneto de tema erótico titulado "La Liga", dice el poeta:

> Entre la fuente de pluviosas hebras,
> diluía cambiantes de culebras
> la tarde... Tu mirada se hizo muda
> al erótico ritmo... (p. 407).

El agua fluye continuamente con "erótico ritmo" —en el soneto "Rendición", el poeta se referirá al "murmullo erótico del mar"— y su movimiento se asimila al esquema onduloso de la culebra. La relación onda marina-serpiente se manifiesta en otro soneto de la colección, "Holocausto", donde afirma Herrera y Reissig:

> Con viperinas gulas, la onda impía
> mordió los aromáticos billetes,
> y el sol se desangró en la fantasía
> de tus sortijas y tus brazaletes (p. 400).

Con apetito carnal, con voracidad, la onda-serpiente se apodera de esos "aromáticos billetes" que, como expresa el poeta, "fueran clave de tu amor un día".

En el marco de la naturaleza idílica de *Los Éxtasis de la Montaña*, Foloe, Safo y Ceres "se abrazan a las ondas" del lago y al contacto con la desnudez de sus cuerpos, de "esperezos felinos", "críspanse con lúbricos espasmos masculinos". La sensualidad del cuerpo femenino excita los sentidos, despierta el deseo carnal, que en este soneto titulado "El Baño" queda simbolizado en ese estremecimiento que experimentan las ondas marinas. Igual convulsión sufre el poeta al contemplar a la luz de la luna el cuerpo de una virgen mientras duerme. En el poema "Plenilunio", dedicado "Al sultán Roberto de las Carreras", la mujer es "campana de fuego que el goce convida", es, pues, símbolo erótico. En un primer momento el poeta la mira y esta mirada es ya vehículo de posesión del ser deseado. El ver es la primera etapa del placer, por consiguiente, el poeta se recrea en la contemplación y descripción de aquellas zonas del cuerpo femenino que le producen placer sexual. Los senos y la boca son las preferidas por Herrera y Reissig, en "Wagnerianas" dirá:

> ... es tu boca el rojo Infierno donde Dante labró sus llamaradas
> y tus senos son dos versos cincelados por Leconte! (p. 265).

Y en "Plenilunio" contempla fascinado la forma voluptuosa de los senos de la virgen:

> y sus senos: ¡las cúpulas blancas
> del templo de carne de Santa Afrodita! (p. 276).

En el contexto de esta exaltación de lo carnal, el poeta destaca su lengua de "ardientes rubíes" y sus ojeras, dos "manchas sensuales" que lo atraen como "sendas prohibidas"[173]. El contraste entre el color blanco de los senos y de la frente y el color rojo, intenso, de la lengua y de la sangre caracteriza a esta descripción erótica de la mujer. La blanca frente de la virgen se asimila a una "página nívea", es pura y tersa, pero su piel se sonrosará con la "sangre nevada de rosas lascivas". La rosa, fundamentalmente la de color rojo, es en la poesía de Herrera y Reissig símbolo del amor carnal. El poeta presenta a la mujer en "Desolación absurda" como una "flor erótica" del jardín de "Santa Afrodita". Frecuentemente, la rosa alude al sexo femenino. En el soneto "Octubre", por ejemplo, se establece la asociación simbólica entre la primavera, estación del despertar sexual, Afrodita y el ritmo "erótico" del agua. En la primavera y bajo el influjo de Afrodita, "Floridos celibatos / perecen de pasión...". Al final del soneto, el poeta se refiere a la pérdida de la virginidad de las jóvenes y evoca el sexo desgarrado, "desflorado", mediante la imagen de la rosa:

> y al repique pluvial de la pileta,
> con un ritmo de arterias desmayadas,
> se extinguen en el turbio lavadero
> las rosas de las nuevas iniciadas. (p. 321).

La exaltación del cuerpo femenino, de su desnudez, es el asunto de un soneto de *Los parques abandonados* titulado simbólicamente por el poeta "Fiat lux". Herrera y Reissig nos ofrece en primer lugar la imagen corporal entera para centrarse luego en una parte del cuerpo femenino: en su desnudo seno, que por su forma y su blancura inmaculada será asimilado al huevo que el cisne engendra entre su suave "plumón de armiño". Al comienzo del poema, el poeta recrea el ambiente en que se desarrolla la escena amorosa. Nos sitúa en un espacio cuyos elementos se caracterizan por la sensualidad. En la primera estrofa, el espacio se reduce a una habitación y a un diván, del que se destaca su color rojo, su suavidad y su exótico decorado. Dice el poeta:

> Sobre el rojo diván de seda intacta,
> con dibujos de exótica gramínea,
> jadeaba entre mis brazos tu virgínea
> y exangüe humanidad de curva abstracta... (p. 414).

173 Recordemos que Rubén Darío en la composición titulada "Invernal" describe a la mujer soñada y se centra en sus "ojeras que denuncian / ansias profundas y pasiones vivas".

En la segunda estrofa, el poeta nos traslada a un ámbito exterior, al jardín, en el que una "Venus curvilínea / manifestaba su esbeltez compacta". Si esta primera parte del poema se sitúa en la noche, la segunda se caracteriza por el comienzo del día. Cuando la luz invade el espacio íntimo, aquello que permaneció oculto y cubierto, emerge exhibiendo toda su belleza. Se hace, por tanto, "la luz":

> y como un huevo, entre el pulmón de armiño
> que un cisne fecundara, tu desnudo
> seno brotó del virginal corpiño...

En un poema en el que todo transmite voluptuosidad, desde el rojo diván hasta la Venus del jardín nocturno, y que constituye un canto a la desnudez femenina, el poeta elige como imagen final al cisne, símbolo plurivalente y tópico de la literatura modernista, puesto que encarna la belleza perfecta y es símbolo del amor sensual.

El poema "Luna de miel" nos proporciona otro ejemplo de erotismo basado en las formas sensuales del decorado y de exaltación de la carne femenina. En la segunda estrofa, que puede considerarse una traducción verbal de la plástica Art Nouveau, de su exuberancia ornamental, dice Herrera y Reissig:

> Entre columnas, ánforas y flores
> y cúpulas de vivas catedrales,
> gemí en tu casta desnudez rituales
> artísticos de eróticos fervores. (p. 150).

Y al final del poema, asociado a un elemento suave y delicado como la gasa, "tu seno apareció como la luna / de nuestra dicha y su reflejo en una / linfa sutil de suavidad felina".

Elementos como la cúpula, y el huevo evocan la sensualidad de la forma redondeada, cóncava, propia del seno.

En la mayor parte de las composiciones que hemos analizado, las imágenes visuales son las portadoras de una significación erótica. Como afirma Lily Litvak, fue característico de la estética de fines de siglo, "el aludir o sugerir lo erótico por medio de referencias plásticas y cromáticas"[174].

174 Lily Litvak, ***Erotismo, fin de siglo.*** Barcelona, Bosch, Casa Editorial, S. A., 1979, p. 28.

Pero también a través del sentido olfativo, el menos espiritual de los sentidos para Brunetière, se transmite un contenido erótico. Así el perfume que emana del vestido y del cuerpo femenino despertará los deseos de posesión en el poeta. En el soneto "Bromuro romántico" de *Los parques abandonados*, expresa: Frufrutó de aventura tu aéreo traje / sugestivo de aromas y de espliego; (p. 421).

Y en "Consagración" leemos:

> De procaces sulfatos, una impura
> fragancia conspiraba a nuestro paso, (p. 155).

El carácter afrodisíaco de los olores se pone, pues, de manifiesto en estos versos.

Las sensaciones visuales, olfativas y auditivas, vinculadas a determinados elementos del vestuario femenino, se suceden en el soneto "La Liga", de tema erótico. El poema se inicia con una referencia al sentido olfativo que inadecuadamente se le atribuye al sol:

> Husmeaba el sol, desde la pulcra hebilla
> de tu botina, un paraíso blanco... (p. 407).

Y si el verbo "husmear" encabeza el primer verso del primer cuarteto del soneto, el último comienza simétricamente con otro verbo que alude también a una sensación, pero esta vez de carácter visual, plástico. Bajo los efectos de la luz y del calor, "hinchóse el tornasol de tu sombrilla". Todos los elementos del poema, el astro solar, la sombrilla, los cuerpos del poeta y de su amada, etc., son presentados en movimiento, en actividad, y se caracterizan por su fuerza vital. Manifiestan, como afirma el poeta en el segundo cuarteto, una "estética nerviosa". En esta atmósfera plena de excitación, dominada por lo sensorial, se exhala del vestido femenino un "franco / efluvio de alhucema y de vainilla". Un olor suave y agradable invade todo el ámbito y a esta sensación que deleita se une el "erótico" sonido del agua de la fuente. El soneto acaba con la imagen de Tritón, el dios marino que dirige su "dardo concuspicente" hacia otro elemento del vestuario femenino: la liga. A través de esta figura mitológica, el poeta expresa sus deseos carnales. Sonidos, olores, sensaciones visuales son, pues, en este soneto fuente de placer.

En otro poema de *Los parques abandonados*, titulado "Transpiración de virgen", el poeta se embriaga con la fragancia corporal de la virgen:

> me saturé de una copiosa esencial
> como de selva virgen (p. 417).

Y el placer que halla en su beso lo comunica a través de la siguiente imagen gustativa:

> ... zumo ileso
> del fruto virginal de tu inocencia
> ¡que nadie, nunca, gustará en tu beso...! (p. 417).

Todo en la mujer se convierte en estímulo erótico: su perfume, su boca, sus senos, incluso elementos de su vestimenta, como la liga o la peineta, poseen una importante carga erótica. Las posturas que adopta, los movimientos sensuales de su cuerpo, estremecen la poeta en el soneto "El Beso". Dice Herrera y Reissig:

> De tu peineta de bruñida plata
> se enamoró la tarde, y junto al seto,
> loqueando, me crispaban de secreto
> tus actitudes lúbricas de gata. (p. 413).

La asimilación del cuerpo femenino, por su suavidad y su movimiento sensual, a un felino se observa en diversos poemas de *Los parques abandonados*.

Los citados textos nos revelan, por otra parte, el fetichismo del poeta uruguayo, fetichismo que se manifiesta en su atracción hacia una parte concreta del cuerpo femenino, como los senos, por ejemplo, pero también en su afición a determinados elementos u objetos de la mujer amada: su ropa, su perfume y sus joyas. En el soneto "Odalisca", "aros, pantuflas, velos y corales, / con ajorcas y astrales gargantillas" son los objetos fetiches que representan la feminidad y el poeta plasma en ellos sus deseos sexuales. En "Holocausto" expresa Herrera y Reissig:

> y el sol se desangró en la fantasía
> de tus sortijas y tus brazaletes. (p. 400).

En una sociedad que exaltaba el adorno, dominada por la estética Art Nouveau, se creó, como afirma Lily Litvak, una "mística sensual de objetos, joyas, vestidos o tejidos"[175].

El poeta comienza venerando las joyas de la mujer amada en un poema que integra *Las Clepsidras*, titulado "Liturgia erótica". Dice Herrera y Reissig:

> En tus pendientes de ópalos malditos
> y en tu collar de rojos sacrilegios,
> fulgió un Walhalla de opulentos mitos
> y una Bagdad de Califatos regios... (p. 478).

Mediante un proceso metonímico, reemplaza el deseo de la mujer por el de una parte de su cuerpo: su pie.

> Ante los religiosos monolitos,
> al mago influjo de tus sortilegios,
> grabé a tus plantas, zócalos egregios,
> la efigie de mis besos eruditos.

La adoración del pie y del calzado femenino fue frecuente en la época, en la *Sonata de Estío* de Valle Inclán se encuentran constantes alusiones a estos fetiches.

Herrera y Reissig centra frecuentemente su atención en una parte del cuerpo femenino, y en este aspecto, como señala Gwen Kirkpatrick, anuncia una tendencia que será más evidente en la futura poesía vanguardista. Según Kirkpatrick, "la mezcla de muerte, erotismo y un énfasis en la forma física en sus partes separadas, sugerido en la obra de Herrera, se vuelve explícito en posteriores escritores y artistas surrealistas"[176].

Y como otros escritores de la época (Rubén Darío o Valle Inclán, por ejemplo), Herrera y Reissig emplea un léxico religioso al hablar del amor carnal. El título del soneto examinado "Liturgia erótica" constituye un perfecto ejemplo de lo afirmado. En un temprano poema, titulado "Plenilunio", se observa ya esta tendencia:

175 Ibíd., p. 119.

176 Gwen Kirkpatrik, "El frenesí del Modernismo: Julio Herrera y Reissig", en ***Revista de la Biblioteca Nacional***. N.1 25, Montevideo, 1987, p. 52.

y sea la lengua de ardientes rubíes
la hostia de fuego de su eucaristía!.

Los elementos rituales se hallan, pues, al servicio del amor.

En "Epitalamio ancestral", poema que integra la colección *Las Clepsidras*, se celebra una unión amorosa con himnos y danzas de las bayaderas. En el primer cuarteto del poema leemos:

Con pompas de brahmánicas unciones,
abrióse el lecho de tus primaveras,
ante un lúbrico rito de panteras
y una erección de símbolos varones... (p. 477).

En este poema de cuadro típicamente oriental, se introduce un elemento discordante, extraño: al final del primer terceto el poeta menciona a los hierofantes, sacerdotes griegos, que "ungieron tu sandalia, urna de raso". Esta mezcla de lo religioso con lo erótico y de elementos característicos de la liturgia católica con lo clásico y religioso oriental, debía conmover la sensibilidad de los lectores de la época, especialmente del "rebaño burgués". El erotismo es una fuerza "disolvente y dislocadora", como afirma George Bataille, rompe con lo establecido y con las leyes sociales. En *Las Clepsidras* el mundo es sustancialmente extraño, Herrera y Reissig sitúa los asuntos de sus poemas en regiones alejadas, distantes en el espacio, pero también en el tiempo. El poeta se traslada a un pasado remoto y describe ritos de pueblos ancestrales, como en el soneto "Misa bárbara", en el que la mujer, "Trofeo en el botín de los combates", se ofrece al fuego como "propiciadora del Moloch asirio".

El rechazo hacia las formas de vida burguesas es el fundamento de este afán exotista que definió a los poetas románticos y modernistas. Herrera y Reissig se aleja de su mundo cotidiano, se libera de lo convencional, para dar rienda suelta a sus fantasías eróticas. El exotismo cumple de esta manera una función erótica: libera al ser de su universo limitado, regido por las normas morales que impone la sociedad de su época, y se entrega a la vivencia del placer en un espacio y en un tiempo distantes.

En su estudio "Exotismo y modernismo", Ricardo Gullón cita a Mario Praz, quien comenta precisamente que "entre el exotista y el místico hay una cierta semejanza, pues éste se proyecta fuera del mundo visible, dentro

de una atmósfera trascendental en donde se une con la divinidad, mientras el primero se transporta imaginativamente fuera de las actualidades del tiempo y del espacio y piensa que cualquier cosa que allí encuentra, pasada y lejana de él, constituye el ambiente ideal para la satisfacción de sus sentidos", "mientras el verdadero misticismo tiende a negar, a la vez, la expresión y el arte, el exotismo, por su propia naturaleza, tiende a una exteriorización sensual y artística"[177].

Las Clepsidras es una poesía de los sentidos, de "exteriorización sensual". La energía y el vitalismo que definen a Eros, están representados en el lenguaje poético mismo mediante imágenes visuales y auditivas. Predominan aquellos términos que manifiestan la intensidad de la luz: "ardío", "refulgente", "fulgurante". En "Epitalamio ancestral", por ejemplo, Herrera y Reissig se refiere al "fulgor de los hachanes" y al comienzo del primer terceto, expresa:

> Ardió al epitalamio de tu paso...

En "Misa bárbara", "ardía el catafalco" y en "Renunciación simbólica" el poeta alude a sus "refulgentes armaduras" y a su "yatagán de gemas" que "relampagueó". El fuego y la sangre constituyen una presencia constante en los sonetos de la colección.

Las imágenes auditivas se caracterizan también por su fuerza, por su intensidad, y frecuentemente se funden con sensaciones visuales dando lugar a sinestesias como el "himno de trompetas fulgurantes" de "Epitalamio ancestral" o las siguientes de los versos de "Óleo Indostánico":

> En el ritual de la metempsicosis,
> bramaron fulgurantes apoteosis
> los clarines del Sol... (p. 481).

El espacio imaginario de *Las Clepsidras* aparece gobernado por lo sensorial y todos los elementos que lo integran se caracterizan por su energía, su vigor y su naturaleza pasional. De ahí que el símbolo clave de este universo sea el fuego, y, por coherencia simbólica, fieras como la pantera, que poseen implicaciones eróticas, están presentes en la mayor parte de los sonetos. En "Epitalamio ancestral" dice el poeta:

177 Estudio incluido en el libro de Homero Castillo ***Estudios críticos sobre el Modernismo***. Madrid, Gredos, 1979, p. 295.

abrióse el lecho de tus primaveras,
ante un lúbrico rito de panteras.

Como señala Cirlot, los mamíferos, "por su sangre caliente", corresponden al fuego[178].

En el soneto "Emblema afrodisíaco", basado en la conquista de la mujer, el deseo sexual se simboliza a través del fuego y de lujuriosas fieras:

Rompieron fuego en lides ancestrales
los ojos de reptil de mis zarcillos
y bárbaros collares de colmillos
de hienas y panteras imperiales. (p. 479).

El asedio amoroso y la conquista final de la mujer se expresan a través de símbolos bélicos. El combate, que en la concepción caballeresca del amor provenzal revestía un carácter espiritual, se convierte aquí en símbolo de la conquista física. El poeta inicia el asedio amoroso en posesión de su atavío guerrero, las armas representan su virilidad, su fuerza activa: se refiere, por ejemplo, a su "pujante armada". La mujer adopta, por el contrario, una actitud defensiva y los símbolos elegidos por el poeta para representarla, se caracterizan por sus valores de protección:

puse sitio de amor a tus castillos
invictos de asperezas virginales.

Al final del poema, se exalta el poder de las armas, el triunfo del asedio masculino significa la derrota de la mujer y la pérdida de su virginidad:

Sobre el escudo de tu seno fuerte,
golpeó tres veces mi pujante armada,
y en el portal de tu Ciudad Rosada
clavé mi sádico pendón de muerte.

Las Clepsidras, "poesía de la luz" ("estrolúminas" proyectó denominar a la serie Julio Herrera y Reissig), se fundan en el principio del exceso: de luz, de sonido, de elementos ornamentales. El poeta construye en la colección un mundo extraño, nos traslada a tiempos y espacios remotos y

178 Juan-Eduardo Girlot, ***Diccionario de símbolos***. Barcelona, Labor, 1982, p. 71.

esta lejanía funciona como vía de liberación del yo, de sus deseos y energías comprimidas. Dice al respecto Yurkievich: "Teatralidad, sofisticación y exotismo confluyen para convertirse en reactores eróticos. Ferocidad sibilina, aluvión de lujos, énfasis sinfónico, inflación preciosista, todo concurre a potenciar la descarga libidinal"[179].

Eros, unido a la vida ("sublime vitalizador"), pero también a la enfermedad y a la muerte, se presenta en la poesía de Herrera y Reissig como una fuerza que al instaurar el dominio del yo, de sus deseos y fantasías, rompe con lo cotidiano y convencional, niega los valores establecidos por la sociedad burguesa.

179 Saúl Yurkievich, "Julio Herrera y Reissig, el áurico ensimismamiento", en ***Celebración del Modernismo***. Barcelona, Tusquets, 1976, p. 97.

7

La configuración simbólica del tiempo y del espacio en *Los éxtasis de la montaña*: las imágenes del espacio feliz

El tiempo, el viejo Patriarca de "eternas arrugas", que preside la fiesta "popular de ultratumba" del temprano poema "Las Pascuas del tiempo" (1900), preside también toda la obra poética de Herrera y Reissig. En diversos poemas se referirá al tiempo con los calificativos de "amargo", "insensible", "amenazador", pero tal vez sean los siguientes versos del soneto "Elocuencia suprema" los que manifiestan de forma más intensa su angustia ante el carácter efímero de la existencia humana:

> Ante esa voz, la noche, el inaudito
> silencio eterno, comprendí contrito
> cuán pequeño y fugaz es lo que existe... (p. 406).

Junto a la coordenada temporal, la espacial es igualmente una categoría fundamental en la representación simbólica del mundo, y resulta, como señala García Berrio "un constituyente esencial de la poeticidad imaginaria del texto lírico"[180].

Corresponde a Gastón Bachelard el mérito de haber destacado la importancia de los valores imaginarios de la representación espacial, y en su libro *Poética del espacio,* consagrado al análisis de los espacios de la intimidad, de la miniatura o de la inmensidad, declara: "El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido"[181].

A este espacio vivido, pues, contagiado de la disposición anímica de la persona poética, se vincularán sensaciones de serenidad o placidez,

180 Antonio García Berrio, ***Teoría de la Literatura***. Madrid, Cátedra, 1989, p. 431.

181 Gastón Bachelard, ***Poética del espacio***. México, F. de C.E., 1986, p. 28.

sentimientos de soledad o nostalgia, como nos anticipa, por ejemplo, el título de la colección *Los parques abandonados*. Tres de los textos más representativos de la lírica herreriana presentan en sus títulos un símbolo espacial: *La Torre de las Esfinges, Los Éxtasis de la Montaña* y *Los parques abandonados*. Mientras que los dos primeros son símbolos ascensionales y comportan la idea de verticalidad, el sustantivo "parques" alude al mundo de la intimidad y de la concentración en el ser. Este espacio cercado, recogido, será reflejo del alma del poeta y de sus estados emocionales. El jardín, tópico literario de fines del siglo XIX, aparece, como afirma José Pedro Díaz, como "actitud de refugio, de reposo, de intimidad, de defensa, de nostalgia"[182].

En medio de esta naturaleza artificial creada por el hombre (jardines, glorietas, fuentes, estanques, sotos, etc.), tienen lugar los episodios amorosos que el poeta sitúa en un indeterminado tiempo pasado. El pretérito imperfecto, tiempo lingüístico que predomina en la colección *Los parques abandonados*, envuelve de sugestiva imprecisión los hechos que se rememoran. El tono de evocación caracteriza a estos sonetos sentimentales o "eufocordias" como los subtitula el poeta. Dice Herrera y Reissig en el poema "Expiación":

> Errando en la heredad yerma y desnuda,
> donde añoramos horas tan distintas,
> bajo el ciprés, nos remordió una aguda
> crisis de cosas para siempre extintas... (p. 159).

Este soneto ejemplifica la nostalgia que se siente por un tiempo perdido irremediablemente. El poeta y su amada recuerdan con dolor la pasada felicidad y lloran por la muerte de sus ilusiones:

> Llorábamos los íntimos y aciagos
> muertos, que han sido nuestros sueños vagos...

Las luces que simbólicamente definen este mundo, dominado por la melancolía y por las lágrimas, son las del atardecer. El ocaso, hora fugitiva, y la noche constituyen las circunstancias temporales comunes a la mayor parte de los poemas herrerianos. El espacio, que se tiñe en el ocaso de tenues e indefinidos colores, se impregna también de las suaves y delicadas fragancias de una flor como la violeta:

182 José Pedro Díaz, ***La estética de Antonio Machado***, en Cuadernos de "Marcha", N.1 25, 1969, p. 27.

La tarde saturóse en la glorieta,
de tu pañuelo suave de violeta, (p. 152).

En el ámbito íntimo del cenador y la glorieta, las dalias reviven un pasado de promesas de amor:

¡Oh cartas!:.. en el cenador contiguo
las dalias recordaron nuestros votos
cual si se condolieran de los rotos
castillos blancos de papel antiguo...

Lugares y momentos se unen íntimamente en el recuerdo del poeta: un espacio determinado, como el jardín o la glorieta, sólo cobra significado en relación con un suceso o un sentimiento vivido. En el soneto "El camino de las lágrimas" leemos:

Junto a los surtidores, la presencia
semidormida de la tarde de oro,
decíate lo mucho que te adoro
y cómo era de sorda mi dolencia. (p. 148).

Esta fusión del tiempo y del espacio que observamos en los sonetos amorosos de *Los parques abandonados*, se manifiesta también en *Los Éxtasis de la Montaña*. En esta colección hallaremos fundamentalmente las "imágenes del espacio feliz", como las denomina Gastón Bachelard, y en su análisis nos detendremos.

Entre 1904 y 1908, aproximadamente, Julio Herrera y Reissig escribió los sonetos en versos alejandrinos que integran *Los Éxtasis de la Montaña*, a los que subtituló "eglogánimas". Con este neologismo define la naturaleza de los poemas seriados y anticipa el tema y tono de la colección: los sonetos pertenecen al género poético que canta la vida idílica del campo. Al término "égloga", Herrera y Reissig une la sugestiva palabra "ánima", aludiendo así al alma, al carácter subjetivo de ese campo que se exalta, un mundo ideal, perfecto, que el poeta ha creado desde su interior y constituye uno de sus "ensueños virgilianos"[183]. Dice en el poema "El Genio de los campos":

183 En su discurso "A la ciudad de Minas", dice Herrera y Reissig: "(Madre Cibeles! (Ella es! Corro a besarla. Una visión alpina, uno de mis ensueños virgilianos, la Égloga de rostro ingenuo y de ojos verdes aparece, me saluda". "Es eso lo que yo soñaba, lo que yo buscaba, lo que he encontrado al fin en medio de vosotros, Minas!". Citado por Roberto

> De tarde en tarde el ámbito trasunta en su bordona
> la égloga que sueñan los campos subjetivos. (p. 445).

Son, pues, églogas de alma, como afirma Blengio Brito, "recogidas, compartidas, o aun nacidas en el poeta mismo; los paisajes, los pastores, los mansos animales, se reflejan o se mueven más que en los campos en la conciencia estética de su creador"[184].

Y son también églogas con alma como principio vital que anima, da vida a la naturaleza y a todos sus elementos. No nos hallaremos ante un paisaje inerte, mudo, objetivo, por el contrario, será humanizado, personificado, y sus valles, montañas, álamos, etc., cobran interioridad: los campos "sueñan", los panoramas están "vivos", la campaña "palpita". Dice al respecto Rafael Lapesa: "Uno de los más bellos sueños de la poesía ha consistido en imaginar que la naturaleza está dotada de alma y que entre ella y los humanos se establecen corrientes de intercambio sentimental"[185].

Si el subtítulo de la colección aporta el tema y la índole de los poemas, el título sitúa en un primer plano un símbolo espacial: la montaña caracteriza y domina el paisaje descrito[186]. Por sus proporciones grandiosas se afirma como una presencia sólida, estable, expresión terrestre, proyectándose hacia las regiones celestes. Como afirma Mircea Eliade, todo lo que se acerca al cielo, morada de los dioses, participa de su carácter sagrado y trascendente: "La 'altura' debe su sacralidad al carácter sagrado de las regiones atmosféricas superiores, y por tanto, en última instancia, a lo sagrado del cielo. El monte, el templo, la ciudad, etc., tienen carácter sagrado porque les alcanza el prestigio del 'centro', es decir, inicialmente,

---

Bula Píriz en ***Julio Herrera y Reissig***, ***Poesías completas y páginas en prosa***. Madrid, Aguilar, 1961, p. 76.

184 Raúl Blengio Brito, ***Julio Herrera y Reissig: Del Romanticismo a la Vanguardia.*** Universidad de la República, División Publicaciones y Ediciones, Montevideo, 1978, p. 80.

185 Rafael Lapesa, ***Introducción a los estudios literarios***. Salamanca, Anaya, 1964, p. 39.

186 La montaña es una presencia constante en la lírica herreriana: está presente no sólo en los poemas de carácter pastoril, como "La muerte del pastor" o "Ciles alucinada", sino en series como ***Los parques abandonados***, sus "eufocordias", o en ***Desolación absurda.***

En un temprano soneto, de 1901, titulado "Julio", dice el poeta: "La Neurastenia gris de la montaña..., en "Repercusión aciaga", de ***Los parques abandonados***, leemos: "Subía la montaña al son del doble / la mancha oscura de un cortejo aldeano;", y en "Ciles alucinada": "(Aquellas viejas montañas le ofrecen acogimiento / como a una visión sagrada del Antiguo Testamento!".

porque se equiparaban a la cúspide más alta del universo y al punto en que se unen el cielo y la tierra"[187].

Esta montaña sagrada, cuya cima adquiere un sentido místico por ser el punto de unión del cielo y la tierra, se halla precisamente en éxtasis, transportada, fuera de sí, dominada por el arrobamiento, estado que implica una suspensión de los sentidos y una inmovilidad casi completa. En su valioso estudio sobre *Los Éxtasis de la Montaña*, Diego Pérez Pintos observa: "... es de notar, lo unidos que se presentan por el sonido y también por la inteligencia corriente, en nuestro idioma los derivados de 'éxtasis' y los de 'éstasis', sobre todo 'extático' y 'estático' y ya se verá en los poemas cómo el éxtasis se traduce en una especial detención, y sin embargo vívida, del tiempo de esos campos ideales que se describen"[188].

La montaña en "éxtasis" permanece, pues, en un mismo estado, vive en un presente eterno: alcanzar el éxtasis implica, como afirman los místicos, alcanzar el eterno presente, que traducido al simbolismo espacial es la inmovilidad. Por consiguiente, la montaña participa del simbolismo espacial y temporal de la trascendencia: extática, trasciende el flujo temporal inmovilzándose en un eterno presente, y ante todo límite espacial, se yergue en contacto con el cielo, trascendiendo el mundo terrestre. En el poema que encabeza la colección, en la ordenación efectuada por el propio Herrera y Reissig para la publicación de su libro *Los peregrinos de piedra*, la montaña está presente como un elemento esencial del paisaje que se contempla y describe en un momento determinado del día: en la mañana. Como observaremos en otros poemas, el paisaje aparece estrechamente vinculado al suceder temporal. El soneto se inicia con el despertar de dos figuras humanas de nombre griego:

> Alisia y Cloris abren de par en par la puerta
> y torpes, con el dorso de la mano haragana,
> restréganse los húmedos ojos de lumbre incierta,
> por donde huyen los últimos sueños de la mañana...(p. 108).

La expresión de "par en par" nos trasmite la imagen de una máxima apertura al mundo exterior, que también despierta e inicia lentamente su actividad:"el arado en el surco vagaroso despierta".

187 Mircea Eliade, ***Historia de las religiones***. Madrid, Instituto de Estudios políticos, 1954, p. 132.

188 Diego Pérez Pintos, ***Homenaje a Julio Herrera y Reissig***. Concejo Departamental de Montevideo, Dirección de Artes y Letras, Montevideo, 1953, p. 101.

Del ámbito íntimo en el que Alisia y Cloris abandonan los "sueños de la mañana", nos trasladamos al campo y a la huerta de la casa rectoral. Seres y objetos se perfilan con nitidez en el espacio diurno y se contagian de la frescura y pureza del día, que es personificado por el poeta: "La inocencia del día se lava en la fontana".

Luminosidad y frescura son las características de esa mañana y de ese mundo eglógico que se describe y que posee la perfección de lo que recién comienza y no ha sido aún contaminado. En el primer terceto, el poeta retoma las ideas de inocencia y claridad, al referirse a las "cándidas églogas matutinas". Es importante destacar cómo Herrera y Reissig evoca, con unos pocos elementos, como si de pinceladas se tratara, el despertar de todo ese mundo. Dice al respecto Mirza: "Son esbozos del despertar general, señalado sólo por algunos indicios relevantes, en una técnica impresionista, dejando que el lector recree la imagen del conjunto..."[189].

El universo presentado por el poeta desde la objetividad que le confiere el uso de la tercera persona, se reduce en los cuartetos a lo pequeño, al detalle, a la parte de un todo, como es el caso de la sinécdoque: "la sotana del cura se pasea...". En los tercetos, por el contrario, y a partir de una frase totalizadora, nos ofrece una visión panorámica del paisaje, que abarca tanto el campo como la lejana montaña y el cielo. Existe, pues, una ocupación total del espacio en el primer poema de *Los Éxtasis de la Montaña.*

Una frase breve inicia el primer terceto: "Todo suspira y ríe", nos dice Herrera y Reissig. Con muy pocas, pero esenciales palabras, nos trasmite su creencia en la unidad cósmica. Generaliza y abstrae aquello que es común a cada uno de los elementos que forman parte del universo, de la totalidad. Existe armonía y correspondencia entre lo humano, las cosas y el paisaje, dado que comparten los mismos sentimientos: la emoción y la alegría.

Resulta interesante observar que la única cesura que se halla en el soneto es la que divide precisamente al noveno alejandrino en los siguientes dos hemistiquios:

Todo suspira y ríe. La placidez remota...

189 Rogelio Mirza, ***Julio Herrera y Reissig. Antología y Estudio crítico***. Montevideo, Arca, 1978, p. 52.

El signo ortográfico, situado en el interior del verso, señala una pausa, representa un freno desde el punto de vista rítmico, y desde el punto de vista expresivo, el primer hemistiquio alude también a una especial detención de ese mundo que se contempla. Por varios motivos, la frase "Todo suspira y ríe." se convierte en el eje del soneto y reviste un carácter singular dentro del mismo. Sintácticamente es, por ejemplo, la única oración del poema que consta de siete sílabas, y frente a la fluidez rítmica que caracteriza al soneto, es el único verso en el que existe una pausa interna. Al estar situada al comienzo del primer terceto, la oración ocupa en el espacio poético una posición central, y nos introduce, desde el punto de vista estructural, en la segunda parte del poema, centrado no ya en el aquí terrestre, sino en el más allá, lejano e inaccesible.

El soneto "El Despertar" presenta una doble distribución del espacio: de base terrestre por un lado y superior celeste por otro. El punto de unión de ambos extremos es la montaña, que firmemente arraigada en la tierra, sueña con el cielo, región pura, saturada de sacralidad:

> ... La placidez remota
> de la montaña sueña celestiales rutinas.

Alejada e inaccesible, la montaña vive en un estado de plenitud tal que le permite sumergirse en su mundo interior y soñar con los ritmos cósmicos, habituales y cíclicos, como la salida del sol, la alternancia del día y la noche. La expresión "celestiales rutinas" constituye una alusión a la repetición eterna del ritmo fundamental del cosmos. Y una voz —la única imagen auditiva en todo el soneto— uniforme y eterna, destaca en este universo:

> El esquilón repite siempre su misma nota
> de grillo de las cándidas églogas matutinas.

"Repite", "siempre", "misma" son palabras que manifiestan el carácter monótono e invariable del sonido que produce un elemento de la naturaleza. En el nivel fónico se observa también una reiteración, la del fonema /s/.

El poeta inicia el soneto con una escena humana, cotidiana, y se centra en los cuartetos en aquellos elementos que forman parte del ámbito terrestre; en los tercetos sitúa símbolos ascensionales que nos proyectan hacia el espacio superior etéreo: la montaña sagrada, en comunicación con

el cielo, y las golondrinas que "sesgan" el aire y son comparadas con las "flechas perdidas". Dice Julio Herrera y Reissig:

> Y hacia la aurora sesgan agudas golondrinas
> como flechas perdidas de la noche en derrota.

En estos dos versos, en los que se afirma el triunfo del día sobre la noche y con los que concluye el poema "El Despertar", convergen la imagen de la luz que invade todo el ámbito y el esquema de espacialización imaginaria de elevación. Las sensaciones de felicidad plena y de placidez que caracterizan al mundo presentado, aparecen vinculadas al espacio cronológico diurno y a la pulsión ascensional. De una pequeña aldea situada en la cumbre de una "sierra lampiña", nos dice Herrera y Reissig:

> tan cerca está del cielo que goza de su dicha,
> ("El Burgo", p. 445).

Y en otro poema de la colección, titulado precisamente "La casa de la montaña", nos ofrece un cuadro caracterizado también por la dicha, la luz, el color y por la presencia del símbolo vertical de la montaña. En su cima, en su punto más alto, formando parte de ella, se encuentra una pequeña casa, un elemento fuertemente terrestre que participa del simbolismo espacial de elevación y del carácter sagrado que le confiere su proximidad con el cielo. La casa —señala Gastón Bachelard— es "imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad"[190].

Herrera y Reissig no sólo la imagina en lo alto de una montaña, sino que la humaniza al transferirle una cualidad anímica propia del ser humano. La manifestación de su ser es su situación espacial, es su estar en la cima de la montaña, y es un estar riendo:

> y ríe de tal modo que parece una niña. (p. 446).

La risa es el eje semántico del soneto, y caracteriza no sólo a la casa, sino a todos los elementos del paisaje. El valle, el cielo, las flores, la potranca, etc., manifiestan de esta forma, espontánea y francamente, su alegría por una existencia plena. "Todo" ríe en ese ámbito natural, y como en el poema

190 Gastón Bachelard, op. cit., p. 48.

"El Despertar", existe armonía entre las cosas, la naturaleza, el hombre y su hábitat. El verbo "ríe" encabeza el poema y lo finaliza, es la palabra, en su forma verbal y sustantiva, que domina sintácticamente (siete veces se reitera el verbo "reír" y cuatro el sustantivo "risa"). Su reiteración responde a una evidente finalidad de intensificación expresiva, y el momento de mayor intensidad, el clímax, se alcanza al comienzo del primer terceto cuando nos dice Herrera y Reissig:

> Mas nada ríe tanto, con risas tan dichosas,
> como aquella casuca de corpiño de rosas...

Le corresponde, por tanto, a la casa "de la montaña" la máxima demostración de alegría. Las cosas y la naturaleza aparecen en el poema impregnadas de interioridad. El poeta, contemplador místico del universo, transfiere al paisaje, a lo inanimado, las emociones que éste le ha inspirado. Por consiguiente, la frontera entre su yo y su subjetividad y el mundo se elimina. A ello obedece el constante empleo de la personificación en este soneto y en la mayor parte de los poemas que integran *Los Éxtasis de la Montaña*. Este mundo exterior que se manifiesta a través de una imagen auditiva, reveladora de su estado anímico, presenta el mayor despliegue de colores: verde, azul, oro, turquesa. Y estos variados colores se asocian con sonidos fuertes, agudos, determinando las siguientes sinestesias: "estridentes glaucos", "risa de azul", "cromático relincho". Dos sensaciones diferentes se funden en una sola imagen para comunicar un contenido emocional: la suprema afirmación de la vida. Dice el poeta:

> Ríe estridentes glaucos el valle; el cielo, franca
> risa de azul; la aurora ríe su risa fresa;
> y en la era en que ríen granos de oro y turquesa,
> exulta con cromático relincho una potranca...

En el último verso de la estrofa, el poeta sitúa, como síntesis del cuadro descrito, la imagen de la potranca, símbolo de la fuerza y energía de la juventud, cuyo "cromático relincho" es expresión de su desbordante alegría. De ahí que el verbo elegido para encabezar el verso no sea ya "ríe" sino "exulta". La risa, la luz, la intensidad cromática y auditiva, definen el espacio celestial y terrestre, alcanzan al cielo, al valle, y hasta una "oscura huesa", imagen de la muerte y emocionalmente negativa, ríe "en sol y cantos":

Sangran su risa flores rojas en la barranca;
en sol y cantos ríe hasta una oscura huesa;
en el hogar del pobre ríe la limpia mesa;
y allá sobre las cumbres, la eterna risa blanca...

Herrera y Reissig nos presenta un universo de símbolos positivos, optimistas, en el que el aspecto tenebroso, sombrío, de la muerte y la angustia que ésta provoca, desaparecen, se anulan. La pobreza no impide tampoco sentir alegría y gozar plenamente de la vida y de un mundo natural donde existe el máximo acuerdo. Por ello y al igual que el cielo, la aurora, el valle, etc., la mesa pobre y limpia del hombre sencillo "ríe". El cuarteto acaba con la presencia de la montaña, del aquí terrestre, con sus flores, su huesa y con el "hogar del pobre", el poeta nos proyecta hacia un lugar lejano e indeterminado, donde el tiempo, que impone un límite a la vida humana, es trascendido:

y allá sobre las cumbres eterna risa blanca...

La cima, el punto más alto de la montaña, es por su cercanía con el cielo un lugar absolutamente puro. El color que simbólicamente lo define es el blanco, color de la intemporalidad y del éxtasis. En el soneto "La flauta" dirá Herrera y Reissig:

La cumbre está en un blanco éxtasis idealista.

La montaña se afirma en estos sonetos como imagen de la permanencia, de la inmutabilidad. Se mantiene ajena al paso del tiempo y a los cambios que éste ocasiona, es eterna en su inmovilidad[191]. Y si la eternidad, como señaló Hegel, es la intemporalidad absoluta, el tiempo lingüístico adecuado para representarla es el presente del indicativo. Los sonetos de *Los Éxtasis de la Montaña* se caracterizan por el predominio de este tiempo verbal, el más apropiado para eternizar la naturaleza.

Las dos últimas estrofas del soneto están centradas en la casa del título y en la intensidad de su risa. Observamos, pues, que los dos tercetos conforman dentro del poema una unidad formal y temática al mismo tiempo. El poeta transforma un elemento inanimado, una cosa,

191 El adjetivo "eterna" aparece en la colección asociado frecuentemente a la montaña, en "Los perros", por ejemplo, leemos: "Y el monte, que una eterna candidez atesora, / ríe como un abuelo a la joven mañana / con los mil pliegues rústicos de su cara pastora".

en una presencia viva, con personalidad, plenamente dichosa. El primer rasgo que se destaca de esa "casuca" sencilla, modesta, es su forma de reír, su felicidad va en aumento y no tiene límite: "ríe, tanto, con risas tan dichosas,". Herrera y Reissig le atribuye cualidades corporales y anímicas propias de un ser humano, específicamente de una mujer: se refiere, por ejemplo, a su "corpiño de rosas", y la parte superior de la casa, su techo, es asimilada a la cabeza que viste "un sombrero de teja". Su coquetería, el interés que revela por su imagen exterior, rasgo típicamente femenino, se pone de manifiesto en su actitud de acicalarse ante el lago:

> aquella casuca de corpiño de rosas
> y sombrero de teja, que ante el lago se aliña...

Como afirma Gastón Bachelard en *Poética del espacio*, "la casa es primeramente un objeto de fuerte geometría. Nos sentimos tentados de analizarlo racionalmente. Su realidad primera es visible y tangible... Un tal objeto geométrico debería resistir a metáforas que acogen el cuerpo humano, el alma humana. Pero la transposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como espacio de consuelo o intimidad..."[192].

Con una pregunta se indica el segundo terceto: "¿Quién la habita...?", y la respuesta impersonal del poeta, —"Se ignora"—, envuelve a la casa en un halo de misterio. Sólo es posible contemplar y describir su exterior, el acceso a su interior nos está vedado. Situada en la cumbre de la montaña, la casa aparece en el paisaje como una presencia solitaria e inaccesible. Vive apartada del mundo y de los hombres:

> ... Misteriosa y huraña
> se está lejos del mundo sentada en la montaña.

Por su localización en el espacio, nada ni nadie puede alterar su dicha, que será, por consiguiente, eterna, infinita. La imagen final de la casa "sentada", quieta en la cima de la montaña, manifiesta el anhelo humano de estabilidad y permanencia en un mundo sujeto a cambios constantes y dominado por el devenir temporal. La montaña y la casa, vinculadas desde el título mismo, son dos símbolos espaciales solidarios, ambos constituyen una llamada a nuestra "conciencia de verticalidad", y evocan

192 Gastón Bachelard, op. cit., p. 80.

lo trascendente. Dice al respecto Mircea Eliade en *Imágenes y símbolos*: "lo que está 'en lo alto', lo 'elevado' continúa revelando lo trascendente..."[193].

Pero, además, la casa es imaginada como un "ser concentrado. Nos llama a nuestra conciencia de centralidad"[194].

En "La velada", por ejemplo, se presenta como un espacio que reúne y vincula a los seres. El soneto nos presenta una escena familiar que se desarrolla en el ámbito íntimo del hogar y después de la cena. Dice Julio Herrera y Reissig:

> La cena ha terminado: legumbres, pan moreno
> y uvas aún lujosas de virginal rocío...
> Rezaron ya. La luna nieva un candor sereno
> y el lago se recoge con lácteo escalofrío. (p. 110).

El invierno evocado en las dos primeras estrofas aumenta el valor de la casa como un espacio acogedor, en el que los seres se hallan al abrigo del frío y del hambre. Por el contrario, "allá fuera" los campos están "demacrados", se deterioran y se cubren de nieve, "encanecen":

> El anciano ha concluido un episodio ameno
> y el grupo desanúdase con un placer cabrío...
> Entre tanto, allá fuera, en un silencio bueno,
> los campos demacrados encanecen de frío.

Este mundo exterior gélido e inhóspito contrasta con un ámbito interior caracterizado por el calor del fuego y por el calor, en el sentido de afectuosidad, que envuelve al grupo humano. Frente a esta naturaleza congelada, sin vida, la casa se configura como un lugar ameno, lleno de vida y animación:

> Lux canta. Lidé corre. Palemón anda en zancos.
> Todos ríen... La abuela demándales sosiego.

El poeta recurre, como observamos en el soneto "El Despertar", a una fórmula generalizadora, situada también en el primer terceto, para

193 Mircea Eliade, ***Imágenes y símbolos***. Madrid, Taurus, 1989, p. 46.

194 Gastón Bachelard, op. cit., p. 48.

destacar la armonía que existe entre todos los seres que participan en esa velada nocturna. En los dos últimos versos, que ofician como conclusión del poema, se subraya la idea de concordia entre esos corazones puros e inocentes:

> Y al son de las castañas que saltan en el fuego
> palpitan al unísono sus corazones blancos.

De este ambiente familiar no podía estar ausente el animal doméstico por excelencia: el perro. De él se destacan sus ojos de "lazarillo, familiares y francos...". Dice el poeta en el soneto "El Regreso":

> Mientras el perro, en ímpetus de lealtad amena,
> describe coleando círculos de alegría. (p. 109).

El perro, que encarna la fidelidad absoluta, desempeña también en *Los Éxtasis de la Montaña* la función de guardián y guía de los rebaños:

> Mientras que los pastores huelgan de sus pradiales
> fatigas o se lavan en los remansos tersos,
> maniobran hacia el valle de tímpanos agudos
> los celosos instintos de los perros lanudos,
> de voz ancha, que integran los ganadores dispersos.
> ("Los perros", pp. 118 y 119).

Una de las virtudes del universo poético herreriano es su coherencia simbólica. Observamos, por ejemplo, que el mundo pastoril y cordial, recreado en la colección *Los Éxtasis de la Montaña*, está habitado por animales domésticos, mientras que en *Las Clepsidras* panteras, leones y elefantes son los pobladores de un mundo exótico y bárbaro.

En otro soneto de las "eglogánimas", titulado "Invierno", advertimos nuevamente el contraste que se crea entre el ámbito exterior, sometido a los rigores de la estación invernal, y la casa que representa un hogar donde guarecerse y es el centro de la vida familiar. Como afirma Gilbert Durand, la casa es siempre "imagen de la intimidad descansada"[195]. Leemos en el primer cuarteto del soneto herreriano:

195 Gilbert Durand, ***Las estructuras antropológicas de lo imaginario***. Madrid, Taurus, 1982, p. 232.

El invierno embalsama con sugestión de faustos
emolientes las cosas... Ebria por el ventisco,
la luna sesga en póstuma decrepitud su disco
de azogue que hipnotiza los predios inexhaustos. (p.449).

Ante esta naturaleza alterada, "ebria" por la ventisca, la casa surge como imagen de la paz y del sosiego: "La casa se reposa...", nos dice el poeta al comienzo del segundo cuarteto. Y en su interior tiene lugar una escena de afecto: el abuelo besa a Neith, y

luego que solemne la escruta
úngela de tabaco, y su dicha completa
picándola en su barba...

Viven, pues, felices y protegidos de un mundo exterior desapacible.

El clima de tranquilidad y paz absoluta que se respira en los sonetos "La velada" e "Invierno" en el interior de la casa, caracteriza también al espacio exterior que se describe en "La siesta". En este poema no existe, por tanto, contraste entre el mundo interior y el exterior, ambos están dominados por una atmósfera de máxima quietud y calma. Y si en "La velada" el poeta se centró en una escena familiar que acontecía en la noche, en el soneto "La siesta" el espacio aparece vinculado a otro momento del día: al mediodía o primeras horas de la tarde. Después de comer, cuando aprieta el calor, se produce un alto en la actividad para descansar, y la única señal de vida corresponde al "único" reloj de la aldea:

No late más que 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...

A la puerta, sentado se duerme el boticario.
En la plaza yacente la gallina cloquea
y un tronco de ojaranzo arde en la chimenea,
junto a la cual el cura medita su breviario. (p. 110).

Nada parece alterar el dichoso sueño de la aldea, y mientras el cura medita o el boticario duerme, las mujeres realizan con alegría sus tareas:

Todo es paz en la casa. Un cielo sin rigores,
bendice las faenas, reparte los sudores...
Madres, hermanas, tías, cantan lavando en rueda
las ropas que el domingo sufren los campesinos...

En *Los Éxtasis de la Montaña*, Julio Herrera y Reissig nos presenta una sociedad construida sobre los pilares del compañerismo, desinterés y cordialidad. El hombre aparece integrado en una pequeña comunidad, donde los bienes que ofrece generosamente la madre tierra se comparten. Este mundo "sin rigores", en el que todo es paz y en el que reina la máxima concordia, constituye la configuración de un espacio mítico, el de la Edad de Oro, perfectamente descrito por don Quijote en su famoso discurso frente a los cabreros, y con el que se establece una clara interconexión. Partiendo, pues, de la idea de Jorge Luis Borges de que el texto no es un "ente incomunicado", recurriremos al diálogo intertextual citando un breve pasaje de dicho discurso:

> "Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alcanzar la mano y alcanzarle en las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían... Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia..."[196].

El mundo natural, presentado en un estadio de plácida sencillez, se recrea igualmente en *Los Éxtasis de la Montaña* como un espacio benévolo y benefactor para con el hombre. En el soneto "El Regreso", el cielo es "bondadoso" y el céfiro "tierno", la tierra ofrece, por otra parte, "el ósculo de un saludo paterno". En "la siesta", el cielo bendice el trabajo humano. La naturaleza se presenta como una fuerza benéfica que ampara y protege al hombre. Dice el poeta en "Buen día":

Regálase la brisa de un sacro olor a hinojos;
y protegiendo el dulce descanso del villaje
vela el paterno cielo con un billón de ojos... (p. 122).

Es, además, un ámbito propicio para el amor y contribuye al embelesamiento de los dos seres que se aman: Damócaris y Hebe.

196 Miguel de Cervantes Saavedra, ***El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha***. Madrid, Espasa Calpe, 1967, p. 58.

> Sobre el tronco enastado de un abeto de nieve,
> ha rato que se aman... (p. 110).

Escenario del amor, la naturaleza es siempre pródiga y generosa, ofrece a los seres que la habitan sus frutos: la cena de Cloe y Luth es de "aceitunas y nueces", y beben luego "el agua azul que el cielo dio a la estación propicia". Higos y fresas constituyen el almuerzo de Damócaris y Hebe:

> Y de la misma hortera comen higos y fresas,
> manjares que la Dicha sazona en sus rodillas.

Del análisis de estos sonetos se colige que tanto la naturaleza como la casa representan para el hombre un hogar, un ámbito favorable en el que se siente acogido y amparado. La cocina, por ejemplo, con sus olores y sonidos característicos, se describe como un lugar agradable y hospitalario en el soneto "El Alba". Por tanto, podemos afirmar que el espacio, en su doble distribución de espacio terrestre y superior celeste, o natural y doméstico, es siempre en *Los Éxtasis de la Montaña* bienaventurado y paradisíaco. De él están ausentes los factores de desequilibrio o desorden, no tienen cabida los conflictos ni las discrepancias. Gobierna el máximo acuerdo. El hombre, además, no está solo o marginado, forma parte de una comunidad y vive con sencillez y en plena comunión con la naturaleza.

En este espacio ideal no se experimenta la angustia ante el tiempo que pasa inexorablemente y conduce al ser hacia el fin de su existencia. El tiempo físico, concebido como sucesión irreversible de instantes, presenta como correlato el tiempo psíquico, es decir, la vivencia que cada ser humano posee del suceder temporal. Los seres de *Los Éxtasis de la Montaña* no sienten temor ante la muerte, que es calificada de "buena" en el poema "El Teatro de los Humildes", y viven tranquila y dichosamente, sin prisas ni urgencias. En algunos sonetos se observa cómo la actividad se enlentece: en "El Regreso", por ejemplo, el poeta se refiere al "paso paulatino de los ganados", y en "La vuelta de los campos" afirma: "Dos mozas con sus cántaros se deslizan apenas".

En otros poemas el movimiento se detiene por completo y no hay acción: "La zagala descansa de codos bajo el pino", "... duerme la villa señorial...".

Esta inmovilidad, como afirma Mirza, "no es más que otro aspecto de la atemporalidad y por lo tanto de la felicidad," y contribuye a crear esa impresión de paz y serenidad que caracteriza en su conjunto a la colección[197].

En la mayor parte de los sonetos, predomina la sensación de que el tiempo se detiene o transcurre muy lentamente. El tedio, la monotonía, definen la existencia en la aldea, donde nada perturba sus "dichosos hastíos". Y cuando dos seres se aman, en el momento de entrega y de éxtasis, el tiempo se desliza suavemente o se paraliza:

> Y así el tiempo resbala por sus almas felices,
> como un rosario fácil entre unos bellos dedos.
> ("Meridiano durmiente", p. 453).

En el soneto "Éxtasis", centrado en el juego amoroso de Bion y Lucina, leemos:

> Después de un tiempo inerte de silencioso arrimo,
> en el que los dos ensayan la insinuación de un mimo,
> ella lo invade todo con un suspiro blanco; (p. 131).

Herrera y Reissig inmoviliza un momento, el que corresponde a la demostración de afecto por parte de los enamorados, quienes inmersos en su dicha, viven liberados de lo temporal.

La lectura de estos sonetos pastoriles revela el sueño del poeta de abolir el tiempo que rige el acontecer humano. Frente a este límite temporal, surge entonces el deseo de atemporalidad. Si se analiza el léxico de los poemas, se observa la constante reiteración del adjetivo "eterno" o de expresiones como "siempre". Citemos algunos ejemplos:

> para soñar la eterna música de las cosas.
> ("Iluminación campesina")

> El cura ronca el salmo del eterno reposo.
> ("El entierro")

197 Rogelio Mirza, op. cit., p. 102.

Arrodíllase, y sobre su contrita insolencia
guiña la eterna y muda comba interrogadora.
("La Cátedra")

Y el monte, que una eterna candidez atesora,
("Los perros")

En su libro *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Jean Burgos estudia las estructuraciones espaciales de lo imaginario relacionándolas con los sentimientos del ser humano en torno al tiempo. Distingue básicamente tres tipos de respuestas ante el tiempo cronológico:

> "Si recordamos que el Imaginario, que se confunde con la dinámica de la escritura y las potencialidades que ella obra, es la respuesta que buscamos en el espacio a las angustias del hombre frente a la temporalidad, no nos podemos sorprender al ver cómo se van dibujando en el lenguaje poético tres grandes modalidades de estructuración dinámica (...): dos organizan un espacio protegido del tiempo cronológico y de la degradación que éste provoca, una esforzándose en inmovilizar el tiempo, la otra esforzándose en sustraerse de él; y una tercera modalidad que utiliza por el contrario el tiempo en su fuerza vectorial y en su repetición cíclica para ocupar y abrir mejor el espacio privilegiado que es el texto"[198].

Estos tres tipos de respuestas se hallan contenidas en *Los Éxtasis de la Montaña*: el tiempo se congela, se inmoviliza en un eterno presente, y a través del símbolo vertical de la montaña, por ejemplo, se expresa el anhelo de trascendencia y ascensión hacia un más allá del tiempo. Observamos, además, la presencia de un espacio íntimo, protector, como la casa, donde el hombre se refugia y puede ponerse al "abrigo del tiempo degradante de los relojes"; finalmente, el poeta nos recuerda el carácter eterno de los ritmos cósmicos y de la repetición infinita de fenómenos naturales, como el grillo que "repite siempre su nota". Herrera y Reissig busca, como afirma Amado Alonso, "salvar lo perdurable y esencial del seguro naufragio que es el azaroso existir temporal"[199].

Y al sentir, pues, la angustia de lo transitorio, aspira a proyectarse más allá de lo fenoménico, en la cumbre, que está en un "blanco éxtasis idealista".

198 Jean Burgos, ***Pour une poétique de l'Imaginaire***. París, Editions du Seuil, 1982, p. 126.
199 Citado por Aurora de Albornoz, en ***Juan Ramón Jiménez***. Madrid, Taurus, 1988, p. 266.

a. La estructuración del tiempo cronológico: el día, la tarde y la noche.

En la mayor parte de los sonetos que integran la colección *Los Éxtasis de la Montaña*, se observa la conexión entre el diseño espacial y la coordenada temporal: el paisaje, la aldea, la actividad que el hombre desarrolla en el campo, son descritos en un determinado momento del día. Los títulos de algunos sonetos aluden a una clara delimitación en el tiempo: "El Alba", "La Noche", "Buen día", "La siesta", "El almuerzo". En "El Regreso" o en "La vuelta de los campos", el poeta establece la correspondencia entre el atardecer, el fin del trabajo del hombre en el campo y su regreso al hogar. En el ámbito de la naturaleza y a una hora determinada, en el crepúsculo, se desarrolla el idilio de los pastores Luth y Cloe o de Títiro y Lux. Y como un pintor impresionista, Herrera y Reissig describirá el paisaje a distintas horas con sus correspondientes matices de luminosidad: "El dramatismo del paisaje —señalan Alicia Migdal e Idea Vilariño— está estrechamente vinculado con los agónicos avatares de la luz"[200].

Al poeta le interesa evocar la circunstancia precisa —hora, luz, situación— en que seres y objetos se asientan. En un poema titulado "Buen día" indica la hora exacta: ¡Son las cinco!

En otros dirá: Es ya noche.

Con esta fórmula, que se reiterará en otros sonetos, alude al momento o instante en que tendrá lugar un cambio, ya sea de estado de ánimo o sensación, en la naturaleza y en los seres. Carlos Bousoño, quien considera que el impresionismo es una "rama de la escuela simbolista", afirma en *Escuelas literarias y evolución:* "En la escuela impresionista, por tanto, se halla, a mi juicio, aunque implícita e informulada, la idea de que las cosas mudan su ser a cada instante, ya que el trueque de un mero matiz, por pequeño que éste sea, resulta en ella, por lo apuntado (es decir, en cuanto que el trueque de matiz supone el traslado de una impresión a otra), una transformación esencial"; y agrega: "Lo que habrá de tenerse en cuenta por el artista es, consecuentemente, la cosa en cierto instante, pues en el instante que le sigue, al modificarse en ella el más aparentemente nimio de sus accidentes, se habrá producido una transformación decisiva"[201].

200 Idea Vilariño y Alicia Migdal, Prólogo a la ***Poesía completa y prosa selecta de Julio Herrera y Reissig***. Caracas, Ayacucho, 1978, p. 25.

201 Carlos Bousoño***, Épocas literarias y evolución***. Madrid, Gredos, 1981, p. 482. En un

El poeta uruguayo destacará, pues, en diversos sonetos, el carácter actual y cambiante de las cosas, de los elementos del paisaje y estados de ánimo.

Una lectura atenta de *Los Éxtasis de la Montaña* revela que el espacio cronológico mejor explorado por el poeta y de forma exhaustiva, es el de la tarde, concretamente sus últimas horas, las que corresponden al momento en que se acerca la noche. A continuación y ajustando el análisis a los textos más representativos, seguiremos el desarrollo horario anticipado por el título. Comencemos por el alba. Ejemplos de sonetos matutinos y madrugadores son, entre otros, "El Despertar", "El Alba", "La Flauta", "Buen día", "El umbral de la vida". Al día que nace se vinculan, en la mayor parte de estos poemas, las sensaciones de frescura y pureza. La luz invade el espacio definiendo el perfil de los objetos y simbolizando la plenitud de lo existente. Recordemos que en el soneto "El Despertar", el poeta expresa:

"La inocencia del día se lava en la fontana".

Y en "La Flauta" leemos:

"el sol, tras de los montes, abre un telón de seda,
y ríe la mañana de mirada amatista."

Sensaciones y sentimientos positivos, como la alegría, definen la realidad matutina. El día que comienza indica el comienzo de la actividad, tanto en el ámbito íntimo de la casa como en la naturaleza. En la "vieja" y "hospitalaria" cocina del soneto "El Alba",

... Madrugadora leña
infunde una sabrosa fragancia lugareña;
y el desayuno mima la vocación agraria... (p. 111).

ensayo titulado "El impresionismo poético de Juan Ramón Jiménez", Bousoño establece que el impresionismo es una rama del simbolismo. La "verdadera realidad", dice, en el simbolismo es la impresión. En un libro posterior, en ***Épocas literarias y evolución***, desarrolla el concepto de impresionismo: "El mundo y las cosas del mundo interesarán, en esta época, exclusivamente por la impresión que nos causan. Ahora bien: el mundo y sus contenidos poseen una relativa estabilidad (al menos contemplados desde la óptica de la experiencia cotidiana, que es la decisiva en estas cuestiones). Opuestamente, las impresiones son, por esencia, resbaladizas: cambiantes" (pp. 480-481).

Afuera, el hombre inicia también sus tareas agrarias, y los ganados "lentos y taciturnos" salen de los establos. El movimiento de los seres y objetos se caracteriza en esta primera hora del día por una "dulce pereza", por la lentitud y el desgano. En el soneto titulado "Buen día" se observa la transformación que experimenta la aldea cuando despunta el día. El primer cuarteto nos sitúa en la noche, momento de reposo, inactividad y sosiego. Los seres se sumergen en el sueño, mientras un cielo "paterno" los protege:

> y protegiendo el dulce descanso del villaje
> vela el paterno cielo con un billón de ojos... (p. 122).

En los tercetos, por el contrario, leemos:

> De súbito, el sereno, en trasnochado canto,
> pregona: '¡Son las cinco!' tal como por encanto,
> de gárrulas comadres y vírgenes curiosas
> reviven los umbrales...

Con una sucinta indicación horaria, el poeta, precisa el instante en que el pequeño pueblo abandona el descanso nocturno y se reanima, resucita. Los seres, recogidos antes en sus casas, salen al mundo exterior:

> cruzan de boca en boca los ingenuos 'buen día',
> como hilos de alegre rocío entre las rosas.

La llegada de la noche señala el cese de la actividad y es el tiempo destinado al sueño, que equivale a una especie de muerte por la suspensión de los sentidos. Por el contrario, al amanecer los seres despiertan y "reviven" los umbrales, vuelven, pues, a la vida, que implica movimiento, alegría y comunicación. Y si en este poema el término umbral significa literalmente entrada, en otro soneto de la colección alude simbólicamente al comienzo de la vida. "El Umbral de la Vida" titula Herrera y Reissig a este soneto que integra la segunda serie de *Los Éxtasis de la Montaña* y constituye un canto a la mañana, a lo que nace, totalmente puro, libre de faltas y centrado en lo esencial. Exclama el poeta:

> ¡Ah, bañarse en la atónita desnudez de las cosas...,
> ¡Oh mañana inefable de la Vida".

Los adjetivos empleados por el poeta para calificar este mundo, destacan su autenticidad e ingenuidad: "franca risa", "conciencia blanca", "alba inocente". En la concepción del poeta, la perfección y la felicidad se encuentran en el origen, en el principio de todo, ya sea del día, en el alba, o de la vida, en la infancia. Y como una "blanca violeta de los valles", la "dulce" aldea, que no sabe de conflictos, vive feliz: siempre dichosa y siempre buena porque madruga.

El alba se confirma como un espacio cronológico ideal por su plena luminosidad y por la pureza y frescura de su aire.

La correspondencia entre los ritmos cosmológicos y los de la actividad del hombre es el tema central de otros dos sonetos, titulados por Herrera y Reissig "El Regreso" y "La vuelta de los campos". El tiempo evocado no es ya el amanecer, sino la tarde, hora de distensión, de aquietamientos, que señala el fin del trabajo humano en el campo y su consiguiente regreso al hogar. Esta vinculación entre el atardecer y las tareas del hombre se establece en el primer verso de soneto "La vuelta de los campos":

> La tarde paga en oro divino las faenas... (p. 112).

Y al final leemos:

> Y humean a lo lejos las rutas polvorosas
> por donde los labriegos regresan de los campos.

El efecto vespertino de difuminación luminosa de los contornos se sugiere en esa imagen de las rutas "polvorosas" y lejanas, que se desdibujan en el horizonte.

El crepúsculo es una de las horas de mayor presencia en la poesía simbolista. Recordemos que Verlaine, considerado por Bousoño el primer poeta impresionista del mundo, fue también el primero en pintar el crepúsculo en sus *Poèmes Saturniens*. Citemos, además, el nombre de Samain, pues reviste una particular importancia al ser el maestro de las evocaciones crepusculares y haber influido en la poesía pastoril de *Los Éxtasis de la Montaña*. Herrera y Reissig tradujo algunos poemas de *Aux Flancs du vase*, como "Le repas préparé" o "Le sommeil de Canope", por ejemplo. Al comienzo de nuestra exposición, anticipamos que el ocaso es la hora que caracteriza a la mayor parte de los sonetos de *Los Éxtasis de la*

Montaña, y está presente, además, en otros textos de la lírica herreriana como "La muerte del pastor", *Divagaciones románticas* o *Los parques abandonados*.

Un soneto de esta colección de sonetos endecasílabos se titula, por ejemplo, "El crepúsculo del martirio", y en el cuento "El traje lila" el poeta se refiere a los "paseos crepusculares" de los dos amantes Laura y Carlos. En cada uno de estos textos, el crepúsculo transmite un sentimiento de melancolía y abatimiento, simboliza aquello que declina y se acaba inexorablemente. Como señala Ricardo Gullón: "Vinculado al desfallecer del día, es fácil trasladar lo crepuscular a la fatalidad de envejecer, a la proximidad de un final cargado de sombras"[202].

En el soneto amoroso "El espejo" de la colección *Los Éxtasis de la Montaña*, se manifiesta la solidaridad entre la tristeza de Neith y de la tarde que declina. Dice Julio Herrera y Reissig:

> y Neith enjuga el oro líquido de sus ojos,
> triste como una hermana, la tarde moribunda... (p. 446).

Al caer el sol, el horizonte se tiñe de un color violeta, símbolo también de la muerte, de acabamiento.

"Estrenado literariamente, aquí en el Plata, por Lugones", según afirma Alberto Zum Felde, el violeta es el color que predomina en la obra poética de Herrera y Reissig[203]. Su presencia se advierte ya en un poema temprano, en "Alba Triste" (1901), y dos poemas que integran sus *Divagaciones románticas* reciben el calificativo de "violetas". Dice en ellos:

> Tu peinador lila viste
> la ambigua tarde ojerosa, (p. 433).

> Murió la tarde violeta,
> tu hermana de soledad. (p. 438).

202 Ricardo Gullón, "Simbolismo y Modernismo", en ***El Simbolismo.*** Edic. de José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1979, p. 39.

203 En el prólogo a las ***Obras poéticas*** de Julio Herrera y Reissig, dice Zum Felde: "Anotemos de paso, que el violeta es estrenado literariamente, aquí en el Plata, por Lugones. Un soneto de ***Los Crepúsculos del Jardín***, empieza: -`Calló por fin el mar; y así fue el caso: -en un largo suspiro violeta-, se extenuaba de amor la tarde quieta- con la ducal decrepitud del raso'. Pero, en Herrera, lo violeta adquiere más subjetividad lírica que en Lugones" (p. 27).

En su "Balada eglógica", "La muerte del pastor", único poema de *Las campanas solariegas*, el camino es violeta y las lágrimas lilas. Y en una de sus últimas composiciones, en *La Torre de las Esfinges*, le dice el poeta a la mujer-monstruo:

> Tu cabellera violeta
> denuncia su fronda inerte, (p. 139).

Estos textos revelan claramente el uso simbólico de dicho color por parte del poeta uruguayo: es el color de la nostalgia por un tiempo pasado, como las "palomas violetas" del soneto "Claroscuro" de *Los Éxtasis de la Montaña,* que "salen como recuerdos / de las viejas paredes arrugadas y oscuras".

Es el color de la agonía y de la muerte: cuando la luz se extingue, las rutas del soneto "Las horas graves" aparecen "Lilas, violadas, lóbregas...". Pero, además, como precisa Ricardo Gullón, "la utilización del color por los modernistas no es siempre simbólica; a veces tiene un valor de contraste impresionista"[204].

Así al caer el sol, el horizonte se tiñe de este color indefinido:

> Con sus densos perfiles y sus abruptos conos,
> a lo lejos, la abstracta serranía concreta
> una como dormida tormenta violeta
> que el crepúsculo prisma de enigmáticos tonos.
> ("Bostezo de luz", p. 451).

La intensidad luminosa declina en el ocaso y los tonos de que se impregna el horizonte, se caracterizan por la imprecisión, no se definen con nitidez y se vuelven "enigmáticos". Como un pintor impresionista, Herrera y Reissig atenderá a los matices de luminosidad y captará el color que las cosas tienen en el espacio y en un momento dado. Diversos poemas de *Los Éxtasis de la Montaña* están centrados en el aspecto que representan los elementos del paisaje en la hora crepuscular. Los siguientes versos del soneto "Claroscuro" revelan el interés del poeta por los valores atmosféricos y la importancia del perspectivismo:

204 Ricardo Gullón, "Simbolismo y Modernismo", en ***El Simbolismo***. Ed. de José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1979, p. 40.

Cerca del cementerio -más allá de las granjas-,
el crepúsculo ha puesto largos toques naranjas, (P. 113).

Y en el primer verso del poema "Las Madres", leemos:

Verde luz y heliotropo en los amplios confines... (p. 120).

Otro ejemplo de esta atención en el matiz, en las diversas tonalidades del crepúsculo, lo proporciona el poema "Exhalación suprema":

Bajo el regio crepúsculo de oro azul y grosella, (p. 452).

El crepúsculo, realidad intermedia entre el día y la noche, funciona como difuminación óptica de contornos, de líneas precisas. Los objetos y elementos del paisaje aparecen envueltos en brumas, nieblas y sombras, carecen de consistencia y de perfiles definidos y permanentes. Como en la poesía de Juan Ramón Jiménez, uno de los adjetivos que se reitera en *Los Éxtasis de la Montaña* es "vago", y dos de sus sonetos se titulan significativamente "Claroscuro". Estos poemas crepusculares ofrecen, pues, como común característica una atmósfera que desdibuja y disuelve los contornos, y donde la luz del atardecer atenúa los colores del paisaje.

El soneto "Ebridad" se inicia con el idilio de los amantes Luth y Cloe, que intercambian una "tersa caricia" como demostración del amor que los une. En los tercetos el poeta cambia de perspectiva, abandona la descripción de los dos amantes para aludir a un ámbito más amplio, el de la naturaleza en el preciso momento en que el día declina. La luz del día comienza a faltar, la noche es inminente, y por tanto, los objetos se tornan borrosos:

Anochece. Una bruma violeta hace vagos
el aprisco y la torre, la montaña y los lagos... (p. 120).

El soneto titulado "El Teatro de los Humildes", que pertenece a la segunda parte de *Los Éxtasis de la Montaña*, está centrado en la transición del día a la noche. Comienza con una referencia al paisaje, que es descrito como una "ingenua página de la Biblia", y a continuación se alude a la coordenada temporal:

La tarde en la montaña, moribunda se inclina.

En esta tarde que agoniza, los débiles y postreros rayos del sol transforman los "miradores de encaje" en objetos irreales, soñados: se tornan "quiméricos". Herrera y Reissig nos sitúa en ese momento límite entre el día y la noche, de claridad difusa, en el que las formas pierden objetividad y nitidez:

> Sobre la gran campaña verde azul y aceituna
> se cuajan los apriscos en vagas nebulosas; (p. 443).

En esta transición del día a la noche, se producen mutaciones de luz y color en el paisaje, y debemos precisar que es siempre una transformación paulatina, que se efectúa con lentitud, "paso a paso" o "poco a poco": "El cielo, paso a paso, deviénese incoloro...".

En "Las horas graves", para sugerir la idea de cambio, emplea la imagen de las ojeras —reiterada en su obra y siempre asociada a la tarde— con la finalidad de comunicar un sentimiento de melancolía y decadencia:

> Lilas, violetas, lóbregas, mudables como ojeras,
> las rutas, poco a poco, aparecen distintas;
> cuaja un silencio oscuro, allá por las praderas
> donde cantando el día se adormeció en sus tintas... (p. 117).

Como revelan estos versos, al poeta le interesa captar el momento en que el paisaje se transforma visual y auditivamente. Las sombras lentamente lo invaden, y esta oscuridad que se adueña de él conduce al silencio, a la quietud propia de la hora. Las dos sensaciones, visual y auditiva, se presentan unidas en la expresión lingüística, dando lugar a la sinestesia "silencio oscuro". En diversos poemas se señala que el crepúsculo trae el silencio al campo, y se define como una hora "grave", trascendental y solemne[205]. En el segundo cuarteto de "Bostezo de luz", el poeta describe los efectos ópticos del ocaso, dominan, por consiguiente, las impresiones visuales. Cuando comienza el tercer terceto, dice:

205 En los sonetos de ***Los Éxtasis de la Montaña***, se advierte la reiteración de determinados adjetivos: uno de los que se reitera es precisamente "grave" como calificativo de la hora crepuscular. Un soneto se titula "Las horas graves", y en "La procesión" dice el poeta: "Todo es grave". Las referencias al silencio son, por otra parte, constantes: "Cae un silencio austero..." es la oración que inicia el primer terceto de "La vuelta de los campos", y en "El genio de los campos" expresa: "El silencio en la inerte Cartuja congestiona / de mística Edad Media los panoramas vivos".

Silencio. Un gran silencio que anestesia y que embruja,
y una supersticiosa soledad de Cartuja. (p. 451).

El paisaje enmudece en la hora crepuscular, y este silencio que se apodera de los campos, conmueve profundamente y les otorga un carácter sagrado y sublime: "Todo vuelve al divino mutismo solariego".

Arnold Hauser, en su *Historia social de la Literatura y del Arte*, plantea que es muy "difícil distinguir el simbolismo del impresionismo", y afirma: "Hacia finales del siglo el impresionismo se convierte en el estilo predominante de toda Europa. En lo sucesivo hay por todas partes una poesía de estados de ánimo, de impresiones atmosféricas, de declinantes estaciones del año y de fugitivas horas del día. La gente pasa su tiempo creando lirismo que expresan sensaciones flotantes, apenas palpables, estímulos indefinidos e indefinibles, colores delicados y voces cansadas. Lo indeciso, lo vago, lo que se mueve en los límites más bajos de la percepción sensible se convierte en el tema principal de la poesía...".

Y agrega: "Este arte insustancial de estados de ánimos y de atmósfera domina ahora todas las formas de la literatura; todas ellas se convierten en lirismo, en imagen y en música, en timbres y en matices"[206].

Un excelente ejemplo de esta poesía de colores delicados, de matices y música sugerente, de "fugitivas horas del día", como el ocaso, que manifiesta la solidaridad entre las sensaciones y los estados de ánimo, es el soneto "Exhalación suprema", de carácter amoroso. En el primer cuarteto se funden, en correspondencia simbólica, la sensación visual "el regio crepúsculo de oro azul", la música de la dulzaina y el estado de ánimo de Títiro:

Bajo el regio crepúsculo de oro azul y grosella,
Títiro en la dulzaina solemniza su cuita,
mientras Lux, taciturna de idilio en la hora aquella,
bajo los abedules, sólo por él palpita... (p. 452).

Los colores y los sonidos son suaves y delicados en esta hora crepuscular dominada por la melancolía. Cuando llega la noche, se produce un hecho

206 Arnold Hauser, ***Historia social de la Literatura y del Arte.*** Barcelona, 1980, volumen tres, pp. 240-241.

repentino: el llanto de la dulzaina anuncia la despedida amorosa. Dice el poeta:

> ... Es ya noche. De pronto,
> la dulzaina solloza un adiós mortecino,
> y silencia ante el éxtasis de los lagos azules.

Los adverbios temporales "ya", "de pronto", utilizados repetidamente en *Los Éxtasis de la Montaña*, aportan un matiz de inmediatez y nos dan idea de un instante en que se produce un cambio vital que coincide con un cambio de luz o de color en el espacio. El día llega a su término, la oscuridad se enseñorea del paisaje, y en este momento muere "un alma blanca bajo los abedules". La ausencia de luz, sonido, y la ausencia de amor y vida caracterizan el final del poema.

La música está en correspondencia con el ser íntimo de la naturaleza y con el alma de los amantes. En el soneto "Claroscuro", por ejemplo, "El llanto de una gaita vuelve la tarde triste".

Y en "Ebriedad", cuando anochece, Cloe y Luth "se abrazan al sentir que un oboe / interpreta fielmente sus silencios divinos!".

La música provoca indefinidas emociones, estimula el sueño y la imaginación de los amantes; los proyecta hacia lo eterno y universal:

> Ante el genio enigmático de la hora, sedientos
> de imposible y quimera, en el aire de rosas,
> ponen largo silencio sobre los instrumentos,
> para soñar la eterna música de las cosas.
> ("Iluminación campesina", p. 131).

La apertura del alma hacia lo vago y misterioso, notas que definen el espíritu simbolista, explica la importancia que la música tiene en la poesía de Herrera y Reissig por su poder de evocación. Como afirmó Mallarmé, se trataba de sugerir: "he aquí el sueño" del poeta. Las constantes referencias a diferentes tipos de instrumentos musicales, a Wagner, a su "Solo verde-amarillo para flauta, llave de U", soneto cromomusical, con precisiones rítmico-tonales, son algunos ejemplos de ello, pero, además, como señala Saúl Yurkievich, Herrera y Reissig "compulsa la lengua a musicalizarse"[207].

207 Saúl Yurkievich, "Julio Herrera y Reissig, el áurico ensimismamiento", en ***Celebración del Modernismo***. Barcelona, Tusquets, 1976, p. 94.

Todos los críticos coinciden en destacar la musicalidad de su verso y su habilidad para explotar el poder evocador y simbólico de los sonidos. Dice, por ejemplo, Idea Vilariño: "Con una naturalidad que raras veces consiguió el simbolismo europeo, hace sus versos plegando los sonidos al concepto, enriqueciendo las ideas por los sonidos"[208].

En la primera estrofa del citado soneto "Iluminación campesina", se observa la aliteración de la /o/, vocal profunda, honda, adecuada para sugerir la solemnidad de ese momento que se evoca:

> Ruth sugiere a la cítara tan augustos momentos!,
> y Fanor en su oboe de aterciopelamientos
> plañe bajo el ocaso de oro y de mariposas... (p. 131).

Herrera y Reissig aprovecha, pues, la potencia de sugestión de las palabras y de los sonidos, que se convierten en factores de sentido. La forma métrica está también elegida en función de la temática. El alejandrino es el verso empleado en todos los sonetos que integran la colección, y como se observa en los citados versos, fluye lenta y serenamente como la atmósfera que se pretende recrear. Y junto a esta prolongación del verso, las palabras también se alargan, se extienden en el espacio poético, como es el caso de ese "aterciopelamientos" del tercer verso de "Iluminación campesina". En la nota preliminar de su traducción de "Le sommeil de Canope", de Samain, escribió el poeta:

> "Note el lector la elasticidad armónica que doy a las palabras. Una de las conquistas modernas de la literatura quintaesente ha sido la de convertir la vieja plancha broncina, el pedrusco de la catapulta épica, que tanto gusta a los españoles y a los grafómanos del Continente, en terciopelos de pentágrama, en deslizamientos de hora crepuscular, que traducen la morbidez y el abandono anímico del poeta en las situaciones de sueño, de vacío inconsolable, de compenetración sobrehumana con la Naturaleza, de anonadamiento en las nostalgias brumosas de una vida anterior o ultraterrestre...".
>
> "La diéresis silenciada es, pues, el sereno encanto, el alma de moaré de la música del verso. El gran Samain así lo comprendió, y todas sus poesías nos muestran ese alargamiento aristocrático de la palabra, que como

208 Idea Vilariño, ***Julio Herrera y Reissig***. Montevideo, Ed. Técnica, p. 26.

una liga voluptuosa rodea suavemente la pierna augusta, de arco rítmico,
de Sapho, la eterna Sapho, el Mito de la Poesía..."[209].

Los sonidos y las palabras del soneto "Iluminación campesina", como de los demás poemas crepusculares, nos transmiten la dulzura y "morbidez" de esa hora que hechiza y emociona profundamente. El poema nos sumerge, además, en un clima caracterizado por la vaguedad, por la imprecisión, donde lo fundamental es lo que se sugiere, el misterio que late en sus versos. De ahí el continuo empleo, por parte de Herrera y Reissig, de puntos suspensivos, ya sea en el interior del verso o al final del mismo. Este signo ortográfico señala una pausa inesperada, como en el verso "Cae un silencio austero... Del charco que se nimba", o expresa una conclusión vaga, indefinida de la frase: "plañe bajo el ocaso de oro y de mariposas..."

Los puntos suspensivos al sugerir algo más de lo dicho, estimulan la imaginación del lector, quien debe, como declara el poeta, enfrentar el "enigma de puntos supensivos".

En la poesía de *Los Éxtasis de la Montaña*, el ocaso se confirma como una hora de colores atenuados, de morados y violetas, de melancolía y acabamiento, que contrasta con la plenitud diurna, con la "risa de la mañana". Y mientras que la luz define los perfiles exactos de las cosas, en el crepúsculo, hora de sombras, los objetos y el paisaje se desdibujan y adquieren un aspecto vago, irreal o "quimérico". El ocaso es, además, un momento del día majestuoso, de suave y exquisita música o de silencio y quietud, hora en que los seres experimentan la magia sobrehumana de la naturaleza y se abandonan en la entrega amorosa. Son varios los sonetos de *Los Éxtasis de la Montaña* que describen la transición del día que declina a la noche; frecuentemente los cuartetos están centrados en el crepúsculo, y es en el primer terceto donde el poeta sitúa la frase "Es ya noche". En el soneto "El Consejo" dice Herrera y Reissig:

> Ebrios de la divina majestad del tramonto,
> los discursos se agravan... Es ya noche. De pronto
> arde en fuga una estrella... Interrogan sus rostros
> cual mil ojos abiertos al Enigma Infinito: (p. 116).

209 Julio Herrera y Reissig, ***Poesías completas y páginas en prosa***. Ed. y prólogo de Roberto Bula Píriz, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 497 y 498.

El espacio nocturno se caracteriza por su densidad y se presenta como un ámbito ilimitado e impenetrable. La inmensidad es la dimensión que mejor define la existencia nocturna. En esta "inmensa hora", como expresa el poeta en el soneto "La Cátedra", los seres humanos aceptan humildemente su débil y frágil condición así como la limitación de su saber frente al enigma del universo. El Astrónomo, por ejemplo, "suda y tiembla", "pálido ante el Enigma" y "Arrodíllase, y sobre su contrita insolencia / guiña la eterna y muda comba interrogadora".

La noche se configura como el reino del misterio y de los "encantamientos mudos". En la medianoche, los campos asumen un "don de profecía" y la realidad se afantasma: tres álamos surgen en el horizonte como "espectros agudos", y a la luz de la luna los objetos amplían sus dimensiones, adquiriendo una apariencia mágica, irreal. En el soneto "La noche", contrapunto de "El Despertar", el poeta describe un paisaje nocturno, caracterizado por presencias extrañas e inquietantes. La primera imagen que ofrece de la noche despierta emociones negativas. En tensa y expectante vigilia, "La noche en la montaña mira con ojos viudos / de cierva sin amparo..."

La expresión "ojos viudos", además de aludir al color negro, símbolo de la muerte, transmite su dolor y soledad, idea que se subraya con el complemento preposicional "sin amparo". Y a pesar de su condición de ser desvalido y abandonado, la noche "vela ante su cría", cuida y protege el sueño de esos campos que "en un sueño inspirado" hablan, revelan tal vez verdades ocultas. El sueño manifiesta aquello que se esconde tras la apariencia de los seres y del mundo, es una vía de comunicación con el misterio, con lo desconocido. En la noche y durante el sueño, aflora, pues, ese mundo de la "subconsciencia", explorado en toda la obra herreriana.

Giovanni Allegra subraya la importancia que se concede al sueño en el simbolismo. Dice al respecto: "Romanticismo, simbolismo, surrealismo, vistos como momentos sucesivos de una negación cada vez más radical de la banalidad cotidiana, concederán no sin razón —hasta llegar a alucinaciones y automatismos— una parte cada vez mayor al sueño"[210].

En este proceso de valoración poética de las zonas suprarracionales debe insertarse la poesía de Herrera y Reissig.

210 Giovanni Allegra, ***El reino interior.*** Madrid, Ediciones Encuentro, 1985, p. 71.

Los aspectos fundamentales de la descripción de ese mundo nocturno del soneto "La noche", son los encantamientos, el sueño y la locura: el gallo, "reloj de medianoche", "desvaría", y al final del poema aparece la imagen de un adorador de luna, Albino se llama y es el "pastor loco", pues quiere alcanzarla y besarla. Dos sonidos radicalmente distintos se funden en el último terceto: la suavidad de la canción de cuna, que estimula y asegura la tranquilidad del sueño, contrasta con el sonido lastimero que producen los perros ante la presencia maligna e inquietante de los diablos. Demuestran de esa forma su rechazo ante aquello que amenaza con perturbar la paz y el reposo nocturno del convento y del mundo entero. Dirá el poeta en el soneto "La Huerta":

> No llega un solo eco, de lo que al mundo asombra,
> a la almohada de rosas en que sueña la huerta... (p. 113).

Estos versos constituyen una afirmación del sueño como un mundo idílico, perfecto, frente a la dura realidad y sus conflictos. Para escapar a las angustias de la vida, el poeta se refugia en el sueño y en la naturaleza, dos mundos paradisíacos.

Los Éxtasis de la Montaña manifiestan la añoranza de Herrera y Reissig por una época en que existía una plena integración del hombre con la naturaleza. En el soneto "El Teatro de los Humildes", el paisaje aparece impregnado de nostalgia e "inspira de romántico viejo tiempo las cosas". Nostalgia, por tanto, de una Edad de Oro, reconstrucción de un paraíso perdido, y al mismo tiempo aspiración a un futuro en que prevalezcan los valores de inocencia, sencillez y fraternidad. Y es en el ámbito de la naturaleza o en las pequeñas aldeas donde el hombre puede reconquistar la felicidad y alcanzar una vida plena, auténtica, basada en la conexión con los demás seres y con el entorno.

Como ya hemos señalado, el poeta elimina de este mundo los conflictos y aquellos factores que originan dolor y angustia. En una de sus últimas composiciones, en *La Torre de las Esfinges*, se observa cómo el poeta se divorcia de un mundo absurdo e incoherente, que no puede comprender. Se produce entonces la fragmentación de su ser —"y hosco persigo en mi sombra / mi propia entidad que huye!"— y su enfrentamiento con el demonio femenino.

En *Los Éxtasis de la Montaña* no existe fragmentación o disociación entre el yo y el mundo, sino comunión entre los diversos elementos del paisaje,

entre los seres humanos y la naturaleza; existe, además, concordancia entre el espacio terrestre y el celestial. La montaña une al cielo y a la tierra, conecta con la divinidad, y el molino del soneto "El Teatro de los Humildes" se eleva "en el fondo, abrazando la luna". El mundo, como afirma Octavio Paz, no es ya "un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones. Es un teatro hecho de acordes y reuniones"[211].

Es el "Teatro de los Humildes", de la valoración de lo sencillo y cotidiano y del acuerdo místico. Los sonetos de *Los Éxtasis de la Montaña* nos revelan el sueño de unidad y armonía del poeta, quien concibe el mundo como una "indivisible y completa totalidad"[212]. En este universo orgánico, los diversos elementos que lo integran se corresponden, concuerdan unos con otros. Es frecuente encontrar en los sonetos de la colección, encabezando la mayor parte de las veces el primer terceto, la expresión "Todo", que unifica y concentra. En el soneto "El Despertar" "Todo suspira y ríe", en "La velada" abuelos y niños, "todos ríen", y en el soneto "La procesión" dice Herrera y Reissig:

> Todo vuelve al divino mutismo solariego:
> gentes, rebaños, eras, parroquias y collados. (p. 444).

Nada de lo que existe es, pues, independiente, sino que está relacionado e integrado en el Todo, que es "uno". Se trata en definitiva de una visión monista del mundo. Para el monismo hay un único tipo de sustancia o realidad. Herrera y Reissig en el poema "La Vida" expresa:

> era este guarismo el uno
> del Génesis universal.

Y en la nota que incluye reconoce su afinidad con Haeckel, cuyas ideas filosóficas se fundaban en un "monismo naturalista", que niega todo dualismo entre lo material y espiritual y afirma que la Naturaleza es la única realidad.

El mundo que el poeta presenta en *Los Éxtasis de la Montaña* carece de fracturas y divisiones, está impregnado de un alma única, en él todo

211 Octavio Paz, ***Los hijos del limo***. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 100.

212 Baudelaire en su ensayo sobre Wagner expresa: "... las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió al mundo como una indivisible y compleja totalidad".

es análogo, porque "todo ritma y rima". Dice Octavio Paz: "La vista y el oído se enlazan: el ojo ve lo que el oído oye: el acuerdo, el concierto de los mundos. Fusión entre lo sensible y lo inteligible: el poeta oye y ve lo que piensa"[213].

Este "afán por las analogías inesperadas" —según César Miranda— caracteriza la poesía de Herrera y Reissig. Analizaremos los afectos de esta visión analógica del universo en otro espacio, en el del texto.

b. La visión analógica del universo y el espacio poético

Jean Burgos, en *Pour une poétique de l'Imaginaire*, sostiene que "el texto poético se define como aquel en el que el imaginario juega con plenitud y donde la escritura se espacializa..."[214].

La estructura material, verbal, y la actividad imaginaria que se aloja en ella, son los dos constituyentes fundamentales del texto. Dice al respecto García Berrio: "El texto verbal como estructura que moviliza el complejo universo de representaciones conceptuales e imaginarias que constituyen el universo artístico, es el principio que funda y ajusta el dinámico espacio de la participación del poema en el ámbito antropológico y cosmológico que comprende"[215].

El espacio verbal de *Los Éxtasis de la Montaña*, gobernado por el ritmo y la rima, por el principio de simetría, reproduce la armonía y belleza del universo. En primer lugar destacaremos la adecuada proporción y equivalencia entre las partes del texto, estructurado en dos cuartetos y dos tercetos. La obra poética de Herrera y Reissig manifiesta en su conjunto la preferencia del poeta por esquemas métricos regulares, y sin duda es el soneto su preferido. Los sonetos de *Los Éxtasis de la Montaña* presentan una disposición regular de la cesura central entre los dos cuartetos y los dos tercetos, que coincide con la cesura sintáctica. Esta pausa métrica y sintáctica organiza el espacio textual en dos bloques: en la mayor parte de los poemas el primer bloque, formado por los dos cuartetos, se divide en dos cláusulas, mientras que el segundo bloque, los tercetos, constituye una

213 Octavio Paz, op. cit., p. 133

214 Jean Burgos, op. cit., p. 36.

215 A. García Berrio, ***La Poética: Tradición y Modernidad***. Madrid, Editorial Síntesis, 1988, p. 99.

sola. Citaremos, como ejemplo, el soneto "El Cura", que integra la primera serie de la colección:

> Es el Cura... Lo han visto las crestas silenciarias,
> luchando de rodillas con todos los reveses,
> salvar en pleno invierno los riesgos montañeses
> o trasponer de noche las rutas solitarias.
>
> De su mano propicia, que hace crecer las mieses,
> saltan como sortijas gracias involuntarias;
> y en su asno taumaturgo de indulgencias plenarias,
> hasta el umbra del cielo lleva a sus feligreses...
>
> El pasa del hisopo al zueco y la guadaña;
> él ordeña la pródiga ubre de su montaña
> para encender con oros el pobre altar de pino;
> de sus sermones fluyen suspiros de albahaca:
> el único pecado que tiene es su sobrino...
> Y su piedad humilde lame como una vaca. (p. 114).

En otros poemas, tanto el primer bloque como el segundo se dividen en dos cláusulas; cada estrofa constituye una unidad en el soneto "El Alba", por ejemplo:

> Humean en la vieja cocina hospitalaria
> los rústicos candiles... Madrugadora leña
> infunde una sabrosa fragancia lugareña;
> y el desayuno mima la vocación agraria...
>
> Rebota en los collados la grita rutinaria
> del boyero que a ratos deja la yunta y sueña...
> Filis prepara el huso, Tetis, mientras ordeña,
> ofrece a Dios la leche blanca de su plegaria.
>
> Acongojando el valle con sus beatos nocturnos,
> salen de los establos, lentos y taciturnos,
> los ganados. La joven brisa se despereza...
>
> Y como una pastora, en piadoso desvelo,
> con sus ojos de bruma, de una dulce pereza,
> el Alba mira en éxtasis las estrellas del cielo. (p. 111).

Esta propensión de Herrera y Reissig a la regularidad, a la simetría, se observa igualmente en la distribución de sonidos y acentos en los versos alejandrinos de estos sonetos de tema pastoril. El alejandrino, verso largo, que se extiende en el espacio de la página, impone un ritmo lento y pausado. Sus acentos marcan intensamente el ritmo, que según la definición del neo-pitagórico Aristóxenes de Tarento es

"en el tiempo lo que la simetría en el espacio".

Si se analiza una estrofa según las vocales en que recaen los acentos más importantes, distribuidos en el sexto y decimotercero lugar de cada verso, se nos revela una perfecta simetría, un conjunto armónico. Veamos, por ejemplo, el segundo cuarteto del soneto "La vuelta de los campos":

Zapatos claveteados y báculos y chales...	a a
Dos mozas con sus cántaros se deslizan apenas.	a e
Huye el vuelo sonámbulo de las horas serenas.	a e
Un suspiro de Arcadia peina los matorrales...	a a

La lectura vertical de la estrofa revela la coincidencia de las vocales tónicas situadas en el sexto lugar de cada verso, y con respecto a las últimas vocales acentuadas, observamos que el esquema corresponde al tipo de rima abrazada que caracteriza a los cuartetos. El soneto "Claroscuro" proporciona otro ejemplo de esta simetría vocálica y de sus relaciones verticales:

Cerca del Cementerio -más allá de las granjas-,	e a
el crepúsculo ha puesto largos toques naranjas.	e a
Amizclan una abuela paz de las Escrituras	e u
los vahos que trascienden a vacunos y cerdos...	e e
y palomas violetas salen como recuerdos	e e
de las viejas paredes arrugadas y oscuras.	e u

Si se examina un verso, se descubre la concordancia entre la vocal tónica sobre la que recae el primer acento y la última:

y ríe la mañana de mirada amatista	i i
se está lejos del mundo sentada en la montaña	a a
Sangran su risa flores rojas en la barranca	a a

Es frecuente también que el verso final de una estrofa repita las vocales acentuadas de las sílabas métricas sexta y decimotercera que corresponden al primer verso. En el soneto "La noche", en el primer verso del primer cuarteto, las vocales que reciben los acentos en el sexto y decimotercero lugar son la a y la u:

La noche en la montaña mira con ojos viudos	a u

Y en el último verso del cuarteto:

en un sueño inspirado hablan los campos rudos.	a u

La estrofa responde así a un esquema cíclico, y se configura como una unidad cerrada. Como afirma Octavio Paz, la analogía es "la manifestación del tiempo cíclico".

Herrera y Reissig opta coherentemente por la rima clásica y simétrica para los cuartetos y es siempre perfecta o consonante. En la mayor parte de los sonetos riman los versos centrales de los cuartetos, mientras que el último reitera los fonemas del primero. Compartimos plenamente la opinión de Idea Vilariño cuando afirma: "La poesía de Julio Herrera hace evidente para cualquier lector su gran riqueza tímbrica. Nuestro poeta se mueve con completa soltura entre las rimas más difíciles del idioma, maneja las aliteraciones con sin igual maestría"[216].

La rima final o las rimas interiores y la aliteración, profusamente cultivadas por Herrera y Reissig, están al servicio de este mundo de correspondencias y relaciones que define a *Los Éxtasis de la Montaña*. Recordemos que la idea de repetición está contenida, etimológicamente, en el término mismo de analogía. En el soneto "Buen día", concretamente en los tres últimos versos del segundo cuarteto, observamos las relaciones fónicas establecidas entre los adjetivos "cromáticos y vagos" (la vocal acentuada es la /a/ y a partir de ella coinciden en la vocal o y en el fonema

216 Idea Vilariño, ***Grupos simétricos en poesía***. Montevideo, Universidad de la República, 1958, p. 44.

consonántico /s/), y entre "insectos" y "perros", sustantivos del último verso. En la estrofa destaca, además, la aliteración de la o y de la s:

> claroscuros cromáticos y vagos infra-rojos;
> pulula en monosílabos crescendos un salvaje
> rumor de insectos; ladran perros en los rastrojos. (p. 443).

Las rimas interiores, al igual que la aliteración, son formas de aproximación, acortan o anulan las distancias; las palabras se unen, por tanto, en el espacio textual por su identidad fónica. Sonidos análogos se combinan repetidamente en el primer terceto de "Las Horas graves":

> Lilas, violetas, lóbregas, mudables como ojeras,
> las rutas, poco a poco, aparecen distintas;
> cuaja un silencio oscuro, allá por las praderas (p. 117).

Y la /m/ y la /n/ son los fonemas consonánticos que destacan en el terceto de "Éxtasis":

> Después de un tiempo inerte de silencioso arrimo,
> en que los dos ensayan la insinuación de un mimo,
> ella lo invade todo con un suspiro blando; (p. 131).

Las correspondencias no sólo se establecen en el nivel fónico, se observan también correlaciones sintácticas y morfológicas entre los diversos miembros del poema: armonía, pues, de posición y forma de los distintos elementos que integran el espacio textual.

El poema, como afirma Jakobson, es un "sistema de equivalencias". Samuel R. Levin y Nicolás Ruwet desarrollaron la noción de acoplamientos, "couplages", a los que consideran característicos de las estructuraciones poemáticas: "El estudio de los *couplages* exige referirse a los dos ejes del lenguaje: sintagmático y paradigmático"[217].

Pueden distinguirse dos tipos de paradigmas: por posición y naturales. Los paradigmas por posición se definen como formas de una misma clase: son equivalentes desde el punto de vista de las posiciones que pueden ocupar en el enunciado. Los paradigmas naturales son los constituidos

217 N.Ruwet, ***Langage, musique, poésie***. París, Editions du Seuil, 1972, p. 154.

por términos semántica o fónicamente equivalentes, ya sea por oposición o por similitud. Estos conceptos se relacionan con la definición de Jakobson respecto al mecanismo de la función poética: Si "la función poética resulta de la proyección del principio de equivalencia del eje de la selección (paradigma) sobre el eje de la combinación (sintagma)", puede deducirse que ello consiste en situar elementos lingüísticos equivalentes por "naturaleza" —paradigmas semánticos o fónicos—, en "posiciones" equivalentes. Analicemos entonces estas estructuras equivalentes, explotadas por Herrera y Reissig, en algunos poemas de *Los Éxtasis de la Montaña:*

> La noche en la montaña mira con ojos viudos
> de cierva sin amparo que vela ante su cría;
> y como si asumieran un don de profecía,
> en un sueño inspirado hablan los campos rudos.
>
> Rayan el panorama, como espectro agudos,
> tres álamos en éxtasis... Un gallo desvaría,
> reloj de medianoche. La grave luna amplía
> las cosas, que se llenan de encantamientos mudos. (p. 116).

Como se advierte, los sintagmas "ojos viudos", "campos rudos", "espectros agudos" y "encantamientos mudos" ocupan posiciones equivalentes en el enunciado verbal y con relación al eje de la rima. Son afines, además, desde el punto de vista morfológico y fónico, son paradigmas "naturales": los sustantivos y adjetivos que se sitúan al final de los versos impares de cada cuarteto presentan aliteración del fonema vocálico /o/ y del consonántico /s/. La equivalencia semántica está reforzada por los "couplages": en el primer cuarteto, el poeta nos sitúa en el mundo de la realidad, de lo concreto ("ojos viudos", "campos rudos"), en el segundo predomina lo mágico e irreal: los espectros y los encantamientos.

Una lectura vertical del soneto "El espejo" revela también la presencia de estructuras equivalentes:

> Se hunden en una sorda crisis meditabunda...
> El Ocaso suaviza los últimos enojos,
> y Neith enjuga el oro líquido de sus ojos,
> triste como su hermana, la tarde moribunda...

> Conspira en acres vahos la insinuación fecunda
> de la Naturaleza, por siembras y rastrojos;
> y ellos, que ora se brindan flores en vez de abrojos,
> suman entrelazados una unidad profunda. (p. 446).

Como en el poema "La noche", existe en "El espejo" equivalencia por posición paralela en la métrica: los versos impares del primer bloque del soneto acaban con un sintagma constituido por el nombre y su respectivo adjetivo. Correspondencia, por tanto, en relación con el eje de la rima y del metro y concordancia morfológica. Aunque por definición la rima se basa en la repetición regular de fonemas análogos, constituiría una simplificación el considerarla exclusivamente desde el punto de vista fónico, ya que —como señala Jakobson— "incluye, por necesidad, la relación semántica que hay entre las unidades de rima"[218].

La equivalencia de sonido envuelve una equivalencia semántica: los términos "meditabunda" y "moribunda", por ejemplo, coinciden fónicamente, son, por otra parte, palabras polisílabas que se prolongan y con ellas el verso; y se corresponden, además, en el plano del contenido, puesto que comunican una impresión de tristeza, de abatimiento, cuya causa es la crisis amorosa que separa a los amantes. El empleo de un sonido áspero como la jota está en consonancia con la idea de conflicto y falta de afecto: "enojos" y "abrojos" se relacionan por sus sonidos análogos y por su significado.

Entre los versos primero y cuarto del segundo cuarteto, el poeta establece una perfecta simetría: ambos versos se inician con un verbo, los términos "vahos" y "entrelazados" concuerdan fónicamente, y las sinalefas unen, enlazan, artículos y sustantivos en el espacio textual: "la insinuación", por ejemplo. Tras ese instante de separación y conflicto, el poema culmina con la unión de los amantes.

La mayor parte de los sonetos se apoyan en estas equivalencias, en los distintos niveles —fónico, morfológico, sintáctico, etc.—, de unidades que constituyen la estructura del poema. La regularidad, el equilibrio, la semejanza de unos elementos con otros, definen el espacio del texto, donde nada se dispersa o disgrega.

218 Citado por T. Sebeok en ***Estilo del lenguaje***. Madrid, Cátedra, p. 123.

Todos los recursos lingüísticos que el poeta emplea destacan su ideal de unidad y armonía. Herrera y Reissig identificará así sensaciones que corresponden a diferente orden. Los distintos datos sensoriales se asocian y conforman una unidad esencial. Como afirmó Baudelaire en su soneto "Correspondances", poema que contiene todo el programa simbolista:

"Les parfums, les couleurs et le sons se répondent".

Algunos ejemplos de esta síntesis sensorial, denominada sinestesia, que nos ofrecen *Los Éxtasis de la Montaña* son:

les brinda la luz verde dulce de su racimo.
("Galantería ingenua")

infunde una sabrosa fragancia lugareña;
("El Alba")

Mucho antes que el agrio gallinero, acostumbra
a cantar el oficio de la negra herrería;
("Los carros")

Se establecen, pues, correspondencias entre el color y el sonido, entre sensaciones gustativas y visuales o auditivas, entre el perfume y el color o el gusto. También observamos en la poesía de *Los Éxtasis de la Montaña* la fusión entre lo sensible y lo abstracto, entre lo físico y lo espiritual. Dice Arnold Hauser: "Para el simbolismo la poesía no es otra cosa que la expresión de aquellas relaciones y correspondencias que el lenguaje crea entre lo concreto y lo abstracto, entre lo material y lo ideal, y entre las diferentes esferas de los sentidos"[219].

En los sonetos de *Los Éxtasis de la Montaña* lo inerte se anima y se dota de afectividad al mundo: los campos son "subjetivos". Y lo abstracto se personifica. Herrera y Reissig otorga materialidad a lo inmaterial: "cuaja un silencio oscuro", y en el soneto "La Huerta" expresa:

Oscurece. Una mística Majestad unge el dedo
pensativo en los labios de la noche sin miedo... (p. 113).

219 Arnold Hauser, ***Historia social de la Literatura y del Arte.*** Barcelona, Guadarrama, 1980, volumen tres, p. 227.

Es frecuente por parte del poeta el empleo de mayúsculas con el propósito de destacar y jerarquizar ciertos términos, la gran mayoría de carácter abstracto, por su especial significación: Dicha, Amor, Enigma Infinito, Absoluto.

Esta relación entre el mundo sensible y lo abstracto o espiritual se expresa asimismo a través de comparaciones: el nexo "como" aproxima, equipara, términos diferentes. La analogía, afirma Octavio Paz, "es el reino de la palabra como, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones"[220].

En el soneto "El Cura", la "piedad humilde lame como una vaca", y el amor, en "Éxtasis", tiembla "como una corza tímida". Actitudes y sentimientos humanos se asimilan en estos versos al reino animal, en otros se establece el cotejo entre la naturaleza y lo humano: el monte "ríe como un abuelo a la joven mañana". Otra regularidad que se observa en los sonetos de la colección, es el empleo de la comparación como remate o conclusión del poema. Citemos algunos ejemplos:

¡y así las horas pasan en su inocencia riña,
como una suave pluma por unos bellos labios!
("Idilio")

cruzan de boca en boca los ingenuos "buen día",
como hilos de alegre rocío entre las rosas.
("Buen día")

contemplándole Fílida muere como un cordero.
("La flauta")

Las imágenes que el poeta sitúa al final de los sonetos "Idilio" y "Buen día" se caracterizan por su belleza y perfección, nos transmiten una visión idílica de la realidad. En este mundo pleno, donde no existen fragmentaciones ni oposiciones, el lenguaje es también armonioso y responde a un ideal de belleza fundado en la concordancia y en la fusión de todos los elementos que forman parte del universo. Si se comparan los sonetos de tema campesino de *Los Éxtasis de la Montaña* con la composición *La Torre de las Esfinges*, se advierte que en los primeros el poeta no

220 Octavio Paz, op. cit., p. 100.

emplea términos vinculados al campo semántico del dolor, la enfermedad o la muerte. No existe tampoco violencia ni agresividad verbal. Como desarrollaremos en el siguiente capítulo, en la obra poética de Herrera y Reissig este mundo armónico e ideal coexiste con la incoherencia, con el absurdo y el desequilibrio.

8

La luna: un símbolo degradado en la obra poética de Julio Herrera y Reissig

A la pregunta "¿Y vuestro ideal, vuestro programa?", Herrera y Reissig responde:

"- La libertad de mi espíritu"[221].

Este ideal se realiza plenamente en la dimensión estética: su poesía crea irrealidades por impulso de una fantasía que se libera de lo real empírico y rompe con la valla constrictora de la verosimilitud realista. Bajo el ímpetu de esa libertad creadora, la subjetividad exacerbada del poeta desdibuja, deforma y destruye los contornos objetivos del mundo exterior. La realidad es en su poesía objeto de distorsión, afeamiento y descomposición. Como señala Saúl Yurkievich, la poesía de Herrera y Reissig es "arte subversivo: propone una recreación imaginaria de la experiencia fáctica. Negación del orden imperante, negación de todo orden represivo, la poesía de Herrera y Reissig se desconecta por completo de lo circunstancial y circundante..."[222].

Y es también arte subversivo porque al oponerse a la lógica, a los métodos de conocimiento racionales, da entrada en su obra poética al mundo de los sueños, a la magia y al absurdo, presente en la existencia humana y en el mundo. Uno de sus poemas se titulará "Desolación absurda".

Herrera y Reissig subvierte formas estatuidas, quiebra rigideces y convenciones poéticas, y las armas que utiliza para ello son el humor,

221 Julio Herrera y Reissig, "Syllabus", en ***Poeías completas y páginas en prosa***. Madrid, Aguilar, 1961, p. 712.

222 Saúl Yurkievich, "Julio Herrera y Reissig, el áurico ensimismamiento", en ***Celebración del Modernismo***. Barcelona, Tusquets, 1976, p. 97.

la parodia y la caricatura. Su ataque está dirigido contra los cánones tradicionales de la belleza. En el ensayo *El círculo de la muerte*, plantea que lo feo, lo repugnante, incluso lo absurdo, pueden constituir los elementos de belleza en la obra de arte. Les otorga, por consiguiente, categoría estética, como ya había sido proclamado por los escritores románticos, como Víctor Hugo, por ejemplo, y Baudelaire, por su parte, había afirmado: "De lo feo saca el lírico nuevo encanto".

Herrera y Reissig, influido por el autor de *Les fleurs du mal*, nos hablará de la corrupción de la carne e incluirá notas macabras en sus poemas. En su traducción del conocido poema de Baudelaire "Une charogne", figura el siguiente comentario:

> "A mi sentir, esta composición es una de las más geniales del poeta maldito, la que más encarna la manera efectista y hondamente personal del sublime nauseabundo"[223].

La inclusión en su poesía de términos que pertenecen al campo semántico de la enfermedad —propios del decadentismo— constituyen un evidente atentado contra lo bello y lo tradicionalmente aceptado como agradable en la teoría estética. En el poema "Las Plagas", dice el poeta:

> - Canceroso de soberbia, mordido por la neurosis:
> erige al Cielo tus náuseas. ¡Rinde la torva cerviz! (p. 325).

Y estos versos del poema *La Torre de las Esfinges* son la exaltación del erotismo de la enfermedad:

> Carie sórdida y uremia
> felina de blando arrimo,
> intoxícame en tu mimo
> entre dulzuras de uremia... (p. 145).

Aneurisma, cáncer, virus, fiebre, infección, fístula, uremia, etc., son algunos ejemplos de tecnicismos médicos que Herrera y Reissig introduce en sus poemas y son los determinantes de esa impresión de extrañeza que causa su poesía. Por otra parte, Herrera y Reissig recurre a la violencia, a la verba blasfematoria, con la intención de sacudir emocionalmente

223 Julio Herrera y Riessig, op. cit., p. 505.

al lector. La agresividad, el insulto, imprimen a ciertos poemas un tono característico. Citemos los siguientes ejemplos:

Aguza la vista, imbécil: brilla el crimen en las dagas

- Condenado espeluznante, donde vas y donde pisas
la alegría tiene fin.

Perro esclavo de ti mismo, réprobo, infame...
("Las Plagas")

¡Oh Amor, gloria a tu nombre!..., yo te escupo!
("Amor")

Puede decirse entonces que Herrera y Reissig compartió con Baudelaire ese "aristocrático placer de desagradar al lector".

Su poesía, junto con la de Leopoldo Lugones y López Velarde, pertenece a una etapa tardía del modernismo en la que —como afirma José Olivio Jiménez— la ley de la analogía se quiebra por la aparición de la ironía, cuyos resultados expresivos son, entre otros, el humor, la caricatura, la parodia y la incorporación en los poemas de prosaísmos. El citado crítico, quien parte de los planteamientos expuestos por Octavio Paz en *Los hijos del limo*, dice al respecto: "La evolución interior de la poesía modernista puede contemplarse desde la tensión dialéctica que arman entre sí la ley universal de la analogía y el imperativo de la ironía: esas dos tensiones que, nacidas en el romanticismo, marcan los avatares de toda la poesía moderna"[224].

La belleza concebida como ideal de elegancia y armonía, y cuyos efectos en la expresión poética se traducen en la utilización de un lenguaje eufónico, en el refinamiento de las imágenes, en la fluidez rítmica, coexiste en la poesía de Herrera y Reissig con metáforas y neologismos extravagantes, sorprendentes, con un léxico audaz, tomado de la ciencia, de la psicología, con el humor, la caricatura y la violencia verbal. Estos recursos introducen la disonancia y lo inarmónico. La risa, que simboliza el acuerdo con el mundo, convive con la angustia, con el desequilibrio interior y del universo, *Los Éxtasis de la Montaña* con *La Torre de las Esfinges*.

224 José Olivio Jiménez, ***Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana.*** Ediciones Hiperión, Madrid, 1985, p. 34.

Ya hemos observado cómo el poeta presenta en *Los Éxtasis de la Montaña* un mundo ideal, elevado, en el que todo concuerda y se resuelve en virtud de la armonía universal. Sin embargo, debemos precisar que de este mundo así caracterizado tampoco está ausente ni el humor ni la ironía, incluso el poeta introduce, como elementos discordantes, algunas notas prosaicas y críticas. En el soneto "Los carros" apunta el poeta:

> En la plaza hay tan sólo un farol (que no alumbra) (p. 120).

En "La casa de Dios", poema que tiene como protagonista a un "médico cazurro", leemos:

> al bien forrado, es lógico, lo cura con latines,
> y en cuanto al pobre, rápido, receta desde el burro... (p. 449).

Y en el soneto "La Iglesia" dice:

> mientras, por una puerta que da a la sacristía,
> irrumpe la gloriosa turba del gallinero. (p. 113).

Animada por su fuerza subversiva, la poesía de Herrera y Reissig no sólo ofende el sentimiento natural de belleza al configurar un cuerpo verbal de contornos distorsionados, violentos, chocantes, sino que establece, a través de poemas como *La Torre de las Esfinges*, una ruptura con el lenguaje armonioso que expresaba la unidad y el orden del universo. José Olivio Jiménez, refiriéndose a los poetas Leopoldo Lugones, López Velarde y Julio Herrera y Reissig, comenta: "Triunfo, pues, de la ironía: victoria de la disonancia. Ha hecho explosión con ellos aquella armónica plenitud de belleza que regía el lenguaje modernista anterior..."[225].

Y esa explosión tiene lugar cuando se activa el mecanismo de la parodia y la burla. En el temprano poema *Las Pascuas del Tiempo*, Herrera y Reissig, con una clara intención burlesca, imita versos e imágenes característicos de la poesía de Rubén Darío, fundamentalmente de *Prosas Profanas*. La "Recepción instrumental del gran poligloto Orfeo" comienza con las siguientes estrofas:

> Entra el viejo Orfeo. Mil notas auroran
> el aire de ruidos, mil notas confusas:

225 Ibíd., p. 40.

suspiran las Musas, las Sirenas lloran;
las Sirenas lloran, suspiran las Musas.

Misteriosas flautas, que modulan gritos
de bacantes ebrias, de hetaíras locas,
cantan las canciones de los tristes mitos,
de los besos muertos en las regias bocas.

Finas violas trinan los rondeles breves,
que en la danza regia dicen los encajes,
las suaves y amables carcajadas leves
de las suaves sedas de los leves trajes. (p. 289).

A través del recurso de la repetición y de la acumulación se opera la destrucción de la retórica que había engendrado la poesía de Rubén Darío. El humor, la burla, la parodia confieren a *Las Pascuas del tiempo* un sello característico. En este poema, estructurado en ocho partes y un epílogo, el poeta reúne en una fiesta de ultratumba, presidida por el tiempo, el "viejo Patriarca", a seres que pertenecen al mundo de la historia, de la literatura y de la mitología. César, Pompeyo, Juno, Mahoma, Hércules, Lamartine, Byron, etc., son algunas de las celebridades que participan y se mezclan en esta celebración que recibe el calificativo de burlesca. Esta "Fiesta popular de ultratumba" reviste el carácter de una acción teatral funambulesca. Al comienzo se indica el decorado:

Un gran salón. Un trono. Cortinas. Graderías. (p. 284).

Se señala, además, la entrada de cada personaje, y en el texto figuran entre paréntesis los comentarios u observaciones que el poeta formula desde una postura de distanciamiento crítico, y cumplen la función de acotaciones al distinguirse del texto principal.

La entrada de una figura histórica, mitológica o literaria marca la mayoría de las veces el comienzo de una breve escena y ocasiona una serie de efectos. La llegada de Venus, por ejemplo, determina la perturbación de todos los concurrentes:

... Se oye de pronto un gran ruido,
es Venus que llega: todos se desvisten, tiemblan, juran,
se arrojan al suelo y sólo se oye un inmenso rugido
de fiera hambrienta... (p. 285).

Las acciones se acumulan, se suceden rápidamente; el ritmo es vertiginoso y frenético. El desorden, el caos, el alboroto se adueñan de la escena. Los personajes enloquecen, riñen y se abalanzan hacia la diosa del amor. Acota entonces el poeta:

> "¡ya no hay nadie que esté en calma, todos perdieron el juicio!".

La llegada de Mademoiselle Pompadour a la fiesta está acompañada de efectos musicales: "Mil notas / vibran de pronto", y comienza la danza. Entre una escena y otra no hay conexión lógica, los seres pasan de la riña al baile o a beber vino. Tal es el clima delirante, desatinado, que caracteriza a este poema. El escándalo llega a su punto máximo cuando entra Baco y todos se "abalanzan a un tonel". Las "celebridades" y las insignes personalidades de la historia de la humanidad, los mitos, caen en cierta forma de su pedestal; son presentados por el poeta en actitudes lúdicas o grotescas, son caricaturizados o ridiculizados. Un fraile obeso, por ejemplo, "cayó, debido, sin duda (más que al vino) al propio peso", y "Como sintieran calor, Apuleyo y Anacreonte/se bañaron en un cubo".

Todos bailan menos Hércules: "Le ha prohibido bailar la celosa Ofelia", y cuando entra Atila, "se hunde el piso".

El poeta subvierte el orden establecido, trastoca lo comúnmente aceptado según las leyes de la lógica y altera las jerarquías. Su actitud es básicamente irreverente y crítica:

> el Papa Borgia está orando (mientras pellizca a una niña).

Juega con temas serios como la enfermedad o la muerte, los despoja de su carácter trascendente:

> En esto hubo discusiones sobre cuál de los suicidas
> era más digno de gloria. Dijo Julieta: yo he sido
> una reina del Amor; hubiera dado mil vidas
> por juntarme a mi Romeo. Dijo Werther: yo he cumplido
> con un impulso sublime de personal arrogancia.
>
> Hablaron Safo y Petronio, y hasta Judas el ahorcado;
> por fin habló el cocinero del famoso Rey de Francia,
> el bravo Vatel: ¡yo, dijo, con valor me he suicidado
> por cosas más importantes, por no encontrar un pescado! (p. 287).

Por la vía del humor, Herrera y Reissig destruye la realidad y lo formalmente estatuido, inventa las cosas más inverosímiles y reúne a los seres más dispares. En esta celebración carnavalesca, versión del mundo al revés, puede ocurrir lo imprevisto y lo mágico:

> y sin que haya espiritistas saltan las mesas y los bancos
> los cuerdos se vuelven locos y arlequines los provectos.

En *Las Pascuas del Tiempo*, como señala Yurkievich, todo "converge y se superpone en una consonancia demasiado dispar, imposible armonizarla: todo se vuelve babélico y el exceso de heterogeneidad inconciliable desemboca en el absurdo y el caos. Absurdo y caos comienzan, con Herrera y Reissig, a convertirse en eficaces operadores poéticos"[226].

Congruentemente con esta actitud lúdica, burlesca, que asume Herrera y Reissig en este poema de 1900, su poesía ofrece una versión caricaturesca de un símbolo consagrado por la tradición poética como sustancialmente bello. Centraremos, pues, nuestra atención en la luna, un símbolo que está presente en la obra del poeta uruguayo desde los primeros poemas hasta los últimos que escribió.

Las primeras composiciones escritas por Herrera y Reissig en torno a 1898-1899, tales como "Miraje", "La Cita", "Naturaleza", "La Musa de la playa", nos ofrecen la típica imagen romántica de la luna. El poeta le atribuye cualidades ideales, convirtiéndola en un paradigma de belleza, en un modelo de perfección. Su hábitat es un nido de "auroras blancas" o un "palacio de nácar", aparece envuelta en los "cendales de espuma aérea" o en un "blanquecino velo": es un astro que resplandece como un "bello camoatí de plata". Todos los rasgos que el poeta le asigna a la luna connotan espiritualidad: es "pálida y virginal como Julieta", su blancura simboliza su pureza. En el poema "Naturaleza" dice Herrera y Reissig:

> ¡Salve, luna querida,
> tú argentas las campiñas de mi patria,
> tú les das nueva vida
> al ostentar tu palidez sensible,
> y es tu lluvia de perlas una aurora
> más suave que el licor de lo imposible,
> más blanca que la virgen que me adora! (p. 241).

226 Saúl Yurkievich, op. cit., p. 82.

El poeta no sólo establece un vínculo afectivo con la luna, sino que la personifica al atribuirle cualidades propias de un ser humano, concretamente de una mujer. En el poema "La Musa de la playa", la luna es una "novia que recorre el cielo / desgranando azahares sobre el mundo".

Y en "Naturaleza" es la "-Sublime desposada / del Apolo feliz...".

Hada, novia o diosa, la luna es imagen del amor ideal, semeja la "Venus de fuego" y encarna al poeta que en "sueños se levanta sobre el mundo!".

En estos primeros poemas, el astro de la noche es, pues, humanizado, se desmaterializa y es evocado en un tono sentimental, pero en 1900, y coincidiendo con su renovación poética, Herrera y Reissig nos ofrece una imagen de la luna que no se ajusta ya a su característica representación romántica. Estos son los versos que figuran al comienzo del poema "El Hada Manzana":

> Haciendo una rígida mueca de piedra
> se asoma la Luna...! (p. 278).

Y con el mismo gesto se esconde al final del poema. Esa mueca que hace la luna al aparecer y desaparecer de la escena de la tentación de Eva, implica una contorsión de su faz, una deformación de su apariencia externa. El poeta la califica, además, de "rígida" y "de piedra", términos que se complementan semánticamente, puesto que connotan dureza y firmeza. Esa luna que recorría el cielo, aparece ahora inmovilizada en un gesto que tiene mucho de teatral y de caricaturesco. Por otra parte, el término piedra la reduce a la condición de materia, de sustancia corpórea, inanimada, y como tal se opone a la imagen espiritual que la caracterizaba en los primeros poemas. En este sentido y con idéntico propósito de deshumanizar al símbolo, incluso de vulgarizarlo, en el poema "Neurastenia", de 1901, la luna muere:

> Con la expresión estúpida de un hongo
> clavado en la ignorancia de la noche, (p. 318).

Leopoldo Lugones también convertirá a la luna en un hongo en su *Lunario sentimental*: "... la luna semeja un hongo rosa"[227].

227 Leopoldo Lugones, ***Obras poéticas completas***. Madrid, Aguilar, 1974. La cita corresponde al poema "Luna campestre" de ***Lunario sentimental***.

En los citados versos del poema de Herrera y Reissig, la expresión "estúpida" nos indica que no estamos ya ante una luna respetada por su excelencia; el poeta la despoja de su dignidad y belleza, en una palabra la "desidealiza". La luna, satélite celestial, que rige desde una posición elevada, superior, es asociada a un hongo, a una planta que vive fija, "clavada" en la tierra. El símbolo queda degradado, además, Herrera y Reissig elimina de él toda afectividad, y en un poema como "Desolación absurda" el astro lunar reviste un aspecto fiero y terrible. Prototipo de perfección y belleza, el "bello camoatí de plata", la luna muestra en este poema de 1903 su "dura", "torva" y "seca" calavera y reitera el gesto de la mueca:

> y hace una rígica mueca
> con su mandíbula oscura. (p. 328).

Es en estos versos imagen de la fealdad, del horror y de la muerte, y despierta, por consiguiente, emociones negativas. Pero en el mismo poema, con el propósito de que el símbolo sea portador de múltiples significados, el poeta pinta al astro lunar desde otro ángulo: su imagen ya no es terrible ni infunde pavor, por el contrario, se la muestra bajo un aspecto lúdico y festivo. Con tono burlón, expresa Herrera y Reissig:

> y con aire acrobatil,
> bajo la inquieta laguna,
> hace piruetas la luna
> sobre una red de marfil. (p. 330).

El afán por destruir al convencional símbolo poético conduce al poeta a representar en su poesía una luna inverosímil, absurda, desatinada, que admite el calificativo de "esperpento" y se caracteriza, de acuerdo con los fundamentos de la estética de Valle Inclán, por la mezcla de lo trágico o terrible con lo burlesco.

En otro poema de 1903, titulado sugerentemente "Idealidad exótica", dice Herrera y Reissig:

> Tal la exangüe cabeza, trunca y viva,
> de un mandarín decapitado, en una
> macábrica ficción, rodó la luna
> sobre el absurdo de la perspectiva. (p. 386).

Esta estrofa nos presenta un mundo absurdo, donde no gobierna la lógica ni rigen las leyes de la realidad, en este mundo ocurre, pues, lo imprevisto e insólito: la luna cae dando vueltas como una cabeza que ha sido separada de su cuerpo. Y este rodar puede simbolizar también la "caída" del pedestal en que la tenían situada los poetas románticos.

En los primeros poemas, escritos por el poeta, hemos visto que el astro era una imagen sustancialmente bella, símbolo del amor ideal, "surgía como la Venus de un mar dormido, / como un ensueño de amor florido..."; en estos textos que escribe a partir de 1903, la luna se asocia a lo macabro, participa de lo feo y repugnante de la muerte. Como ejemplo de ese humor negro que años más tarde adoptarán los surrealistas, con idéntica finalidad de protestar contra las convenciones artísticas, citaremos la siguiente estrofa de uno de los últimos poemas de Herrera y Reissig, titulado precisamente "Tertulia lunática":

> La luna de plafón chino
> prestidigita en su riesgo,
> la testa truncada en sesgo
> de algún Cuasimodo chino... (p. 143).

Estos versos nos ofrecen una imagen absurda, fantástica de la luna en la misma línea que "Idealidad exótica", en su representación convergen una actitud lúdica, propia de un prestidigitador, con lo macabro y lo deforme: el objeto de su juego es una cabeza "truncada en sesgo", cuyo dueño es el personaje jorobado Cuasimodo. A todo ello, en este paroxismo imaginativo que destruye lo verosímil, se agrega lo exótico.

En su etapa de iniciación literaria, Herrera y Reissig nos presenta una versión idealizada de la luna que responde básicamente a los lineamientos románticos. A partir de 1900, cuando ya ha asumido las nuevas corrientes estéticas, elabora imágenes desatinadas, deshumanizadas, burlescas e incluso feas del astro lunar. Este símbolo, consagrado por la tradición poética como modelo de belleza y objeto de adoración de tantos poetas, queda, por tanto, degradado. Y lo que Raquel Halty Ferguson señala de los poetas Laforgue y Lugones, vale también para Herrera y Reissig: "Tanto aquellos como éste, la invocarán, pero no como los románticos típicos: al contrario, tratan de desidealizarla, de vulgarizarla, en una palabra de 'antipoetizarla'..."[228].

228 Raquel Halty Ferguson, ***Lugones y Laforgue: dos poetas de la luna***. London, Támesis Bookslimited, 1981, p. 82.

La autora plantea que la obra de Laforgue tuvo un "influjo notable en la literatura hispanoamericana, sobre todo en la región del Río de la Plata, en escritores como el uruguayo

El estudio del símbolo de la luna nos ha permitido observar, pues, esa tendencia paródica de la poesía de Herrera y Reissig, así como su condición para inventar absurdos. Esta tendencia, presente en un poema de 1900, *Las Pascuas del Tiempo,* su "Tertulia lunática", fantástica y extravagante. En este torturado poema, la realidad se vuelve "espectral" y pasa por el ojo de una conciencia, "linterna mágica", que distorsiona las formas de la realidad. Recordemos que el poeta nos dice que este mundo objetivo es sólo el "facsímil" de sus sueños y fantasías, de sus "alucinaciones". Y como expresa José Olivio Jiménez,

> "aquí sí viene lo que, en principio, se nos ofrece como más nuevo en esta poesía; porque ese facsímil herreriano no era copia literal sino inversión, distorsión, desrealización. Y de ahí, entonces, la necesidad de la imagen expresionista que él, tan decididamente, se atrevió a plantar en su verso"[229].

La poesía de Herrera y Reissig ofrece "el pensar y el sentir subjetivo sobre las cosas: las ideas de las cosas, presentes en la conciencia especulativa". Así define Elise Richter el arte expresionista en su estudio *Impresionismo, expresionismo y gramática*. Y agrega: "Lo que se 've' son imágenes, lanzadas desde el interior al espacio, como por una linterna mágica"[230].

Este tipo de imágenes son las que caracterizan, de un modo especial, a *La Torre de las Esfinges.* A la pregunta "-¿Qué paisaje os inspira, qué naturaleza os seduce?, la respuesta del poeta es: -La perspectiva interior, los horizontes de mi alma[231].

Herrera y Reissig mira con los ojos de su alma y con los ojos de una fantasía que se desliga, en el ejercicio de su plena libertad creadora, del mundo exterior para crear irrealidades, imágenes que son ya "creaciones puras del espíritu", como afirmará Pierre Reverdy. Como ejemplo de su

Julio Herrera y Reissig y los argentinos Ricardo Güiraldes y Leopoldo Lugones". Precisa, sin embargo, que de los tres escritores citados el menos influido por Laforgue fue Herrera y Reissig.

229 José Olivio Jiménez, op. cit., p. 395.El crítico Américo Ferrari, en su estudio titulado "La poesía de Julio Herrera y Reissig", plantea que hacia 1903 comienza una poesía expresionista, cuyo primer ejemplo es "Desolación absurda", y llega hasta "Tertulia lunática", pues "de lo que hay en el mundo sólo tiene cabida en el poema lo que significa y simboliza las obsesiones íntimas del poeta".

230 Citado por Rodolf Modern en su libro ***El expresionismo literario***. Buenos Aires, Eudeba, 1972, p. 14.

231 Julio Herrera y Reissig, "Syllabus", en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Madrid, Aguilar, 1961, p. 712.

capacidad visionaria, citaremos los siguientes versos de *La Torre de las Esfinges*:

El cielo abre un gesto verde,
y ríe el desequilibrio
de un sátiro de ludibrio
enfermo de absintio verde... (p. 133).

Ríe el viento confidente
con el vaivén de su cola
tersa de gato de Angola,
perfumada y confidente... (p. 136).

Y en la segunda parte del poema, en "Ad Completarium", leemos:

Hincha su giba la unciosa
cúpula, y con sus protervos
maleficios de hicovervos,
conjetura el santuario
el mito de un dromedario
carcomido por los cuervos (p. 137).

Según explica Valle Inclán, existen tres maneras de contemplar el mundo estéticamente: "de rodillas, en pie, o levantado en el aire": "Cuando se mira de rodillas —y ésta es la posición más antigua en literatura—, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana (...) Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos (...) Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía"[232].

Herrera y Reissig mira hacia arriba y ofrece una imagen idealizada de la realidad, eleva las cosas a inmóvil perfección, como hemos destacado al estudiar el tiempo y el espacio en la colección *Los Éxtasis de la Montaña*. Pero también contempla el mundo desde una posición superior, desde su "torre", y este aparece absurdo, grotesco y ridículo. Como un "espejo cóncavo", capta y distorsiona la apariencia externa de las cosas. El gesto que mejor representa este deseo de modificar la realidad y no para

232 Citado por N. Anthony Zahareas en "El Esperpento: Extrañamiento y Caricatura", estudio incluido en ***Historia y crítica de la Literatura española***. Tomo VI, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 317-318.

embellecerla, sino para afearla, es la mueca. Es el gesto que define a la luna tenebrosa de "Desolación absurda" y en *La Torre de las Esfinges* expresa el poeta:

> En la cantera fantasma
> estampa Doré su mueca
> fosca, saturniana y hueca,
> de pesadilla fantasma... (p. 138).

Fantoches, arlequines, las figuras ridículas y grotescas por excelencia, están presentes también en este poema:

> Un arlequín tarambana,
> con un toc-toc insensato
> el tonel de Fortunato
> bate en mi sien tarambana... (p. 137)

> 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. (p. 144).

Estos versos constituyen magníficos ejemplos de la intención burlesca, lúdica, incluso del humor negro, de Herrera y Reissig. También revelan esa tendencia a la teatralidad que se observa en toda su obra poética. La poesía de Herrera y Reissig está animada por un propósito subversivo: destruye convenciones poéticas, ataca el mundo de la lógica y de lo racional, juega con lo sagrado y trascendente. De la muerte, dice, por ejemplo, en *La Torre de las Esfinges*:

> En el Cementerio pasma
> la Muerte un zurdo can-can

Herrera y Reissig, pues, como afirma Angel Rama, construye su literatura desde la muerte y contra la muerte, "su signo dominante es la teatralidad" que encubre una "temible oquedad" por medio de la tendencia lúdica[233].

233 Angel Rama, "La estética de Herrera y Reissig: el travestido de la muerte", en ***Río Piedras.*** Número 2, Universidad de Puerto Rico, mayo de 1973.

9

Conclusión

En el prólogo al libro *Palideces i Púrpuras* del poeta argentino Carlos López Rocha, Julio Herrera y Reissig escribe unas frases que contienen sintéticamente los principios fundamentales en los que se sustenta su obra poética:

> - ¿Cómo vivís?
> - Con el sentido del Misterio, en una vigilia oscura. Pienso para arriba. Miro para adentro. Sueño para afuera. Mi espectro evoca[234].

La clave de su sistema literario se halla en el intrasubjetivismo, en ese "vivir para uno y dentro de uno", insensible y alejado de un mundo en el que había triunfado el racionalismo positivista y se había impuesto una concepción utilitaria y materialista de la realidad. Desprecio, pues, de la objetividad, afirmación del mundo interior y de las experiencias oníricas, proyección de su conciencia hacia el exterior.

La poesía de Herrera y Reissig debe encuadrarse en la tradición poética que partiendo del Romanticismo, continúa con el Simbolismo para culminar en el Surrealismo; esta tradición aparece definida por un interés en lo irracional: se hace "la rebelión —como expresa Giovanni Allegra— en nombre de todo lo que una civilización materialista había ido lentamente sofocando: emociones, sentimientos, deseos, sueños, un mundo secreto..."[235].

234 Julio Herrera y Reissig, "Syllabus", en ***Poesías completas y páginas en prosa***. Ed. y prólogo de Roberto Bula Píriz, Madrid, Ed. Aguilar, 1961, p. 712.

235 Giovanni Allegra, ***El reino interior***. Madrid, Ediciones Encuentro, 1985, p. 77.

Su obra poética manifiesta, pues, el deseo de explorar la cara oculta, secreta, del ser y del universo:

> - ¿Pensáis en algún problema?
> - En el desconocido irreductible que está en el fondo de todas las cosas..."[236].

La palabra "Misterio", preferida por los poetas simbolistas y jerarquizada por la mayúscula en el texto de Herrera y Reissig que hemos citado al comienzo, se convierte en su obra en una palabra clave, reveladora de su visión del mundo. Se reitera en sus versos y en sus textos en prosa, en el poema "La Vida", por ejemplo, se refiere a la "Sugestión de lo impenetrable", y culmina el pasaje en el cual caracteriza a la escuela simbolista con las siguientes palabras:

> "...se cae de rodillas ante el Enigma que duerme, ante el Enigma que es Iris, la Naturaleza, el Todo Verso..."[237].

Esta "tentación del misterio" es reivindicada por José Enrique Rodó como una necesidad espiritual del hombre de la época; insatisfecho ante los seguros y firmes postulados del positivismo que despreció el saber metafísico, el poeta se rinde ahora, "cae de rodillas" ante el "Enigma" que envuelve todo lo existente, y privilegia aquello que está detrás o más allá de lo físico y sensible. Herrera y Reissig dirá en "Syllabus" que la "base" de su arte es la Metafísica, disciplina de lo trascendente que fue revalorizada por los escritores y pensadores que jalonan el paso entre el siglo XIX y el XX.

El medio de expresión adecuado, el único posible, para sugerir aquello que se esconde detrás de toda realidad es el símbolo, "epifanía de un misterio", según Gilbert Durand. Su vinculación con el misterio, su carácter "antirracionalista" y su "íntma relación con las emociones humanas", como declara J. M. Aguirre, explican la importancia que el símbolo adquiere en la obra de un poeta como Herrera y Reissig, quien declara:

> "El gran Arte es el arte evocador, el arte emocional, que obra por sugestión..."[238].

236 Julio Herrera y Reissig, "Syllabus", en op. cit., pp. 712-713.

237 Ibíd., p. 711.

238 J. M. Aguirre, ***Antonio Machado, poeta simbolista***. Madrid, Taurus, 1982, p. 36.

En su universo poético, los símbolos son reveladores de una concepción poética que se inspira en ideas religiosas y filosóficas como forma de aproximación al misterio y a lo trascendente. Según Herrera y Reissig, todos los poetas tienen un símbolo: "El Genio se emblematiza en una forma litúrgica de su naturaleza interior: diosa, objeto, monstruo, animal. En sus cuarteles significativos un mito sueña, canta, conmueve, se remonta, presagia, delira..."[239]. La esfinge es el símbolo clave de la obra del poeta uruguayo, revela su concepción esotérica de la realidad y representa, como hemos tenido oportunidad de demostrar, el misterio del amor y de la muerte: "las dos únicas cosas graves, impenetrables, inevitables de una ciega fatalidad, que hieren desde arriba como el rayo, haciendo una profunda interjección de sombra y luz![240].

Una corriente ocultista, integrada por doctrinas de fuerte sello espiritualista, como el platonismo y pitagorismo, atraviesa toda la obra de Herrera y Reissig. Hemos visto cómo en torno a la imagen de la mujer espiritual y a la concepción del amor "metafísico", que comunica a las almas con Dios, se organizan una serie de entidades simbólicas que manifiestan el afán del poeta de desasirse de lo material para valorar lo anímico, las emociones y las ideas. Los siguientes versos del soneto "Belén de amor" de *Los parques abandonados* constituyen un perfecto resumen del idealismo de Herrera y Reissig, idealismo que fue, por otra parte, característico de la sensibilidad de su época:

> mojáronse tus ojos de idealismo
> y en nuestro corazón a un tiempo mismo
> que en el azul, reberberó una estrella...

A través del análisis de los principales símbolos, que se constituyen en "los núcleos y asideros más consistentes del significado imaginario" del texto herreriano, descubrimos las obsesiones y angustias personales del poeta, se ponen de manifiesto sus creencias filosóficas e ideales, se nos revela su manera de concebir el universo y su representación espacial y temporal[241]. Imágenes como la mujer demoníaca, la araña, los cuervos, la noche tenebrosa, la luna, etc., son símbolos del tiempo y de la muerte en la obra de Herrera y Reissig. Nos revelan la angustia de un poeta que

239 Julio Herrera y Reissig, "Syllabus",en op.cit.,pp 718.

240 Julio Herrera y Reissig, ***Opalos,*** en op. cit., pp. 534.

241 A. García Berrio, ***Teoría de la literatura.*** Madrid, Cátedra, 1989, p. 389.

temió siempre por su vida. Ante esta realidad, universal, de su condición de ser finito, el poeta desea inmovilizar el tiempo en un eterno presente, sueña, como él mismo afirma, con una "vida ultraterrestre", donde no existan las distancias ni el tiempo. Símbolos como la montaña, la torre o la escala manifiestan en su poesía ese impulso ascensional hacia lo cósmico y eterno.

El deseo de evasión de un mundo que resulta hostil para el espíritu poético se observa con claridad en *Los Éxtasis de la Montaña*. En estos sonetos pastoriles, el poeta reconstruye un paraíso perdido, crea un espacio idílico en el que el hombre vive sin angustias ni temores. Nostalgia, por consiguiente, de una Edad de Oro, añoranza del poeta de una época en que existía una plena integración del hombre con la naturaleza. Su visión espiritual del universo se sustenta en el principio de la analogía, doctrina muy antigua que atraviesa la Edad Media y el Renacimiento para resurgir con fuerza en el siglo XlX.

Nos hemos detenido en el análisis de los valores imaginarios de la representación espacial, pues esta coordenada, junto con la temporal, es una categoría fundamental en la representación simbólica del mundo. Recordemos aquí que el espacio cronológico mejor explorado por Herrera y Reissig en toda su obra es el de la tarde. Y esta hora, de mayor presencia en toda la poesía simbolista, aparece definida por su color característico: el violeta. Símbolo de acabamiento y de muerte, este color es utilizado por el poeta en la mayor parte de sus composiciones.

En el universo poético de Herrera y Reissig, se advierte la presencia de los símbolos más característicos del modernismo. Existió, como afirma Anna Balakian, un "alfabeto simbolista", un repertorio común utilizado por los poetas, que se explica por el hecho de compartir la ideología de la época. Dice al respecto Ricardo Gullón: "Esta comunidad de sistema se deriva de la conciencia en ideologías y se refleja en la utilización de análogos recursos estilísticos"[242].

Y al examinar el espesor imaginario del texto herreriano, procuramos no limitarnos exclusivamente a la identificación y análisis de sus constituyentes simbólicos más significativos, hemos tratado de destacar el trascendental

242 Ricardo Gullón, "Simbolismo y Modernismo", en ***El Simbolismo***. Edición de José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1979, p. 23.

arraigo antropológico de muchas de las representaciones simbólicas que se reconocen en la poesía de Herrera y Reissig. En su universo imaginario conviven mitos, símbolos y diseños de estructuración del espacio, que corresponden a la forma más universal de concebir la situación del hombre en el cosmos. A través de este sistema de representación simbólica el poeta nos comunica su experiencia antropológica, su mito personal; ofrece , en definitiva, un tipo de revelaciones y vivencias existenciales que son comunes de todos los seres humanos. Como señala García Berrio, el individuo

> "descubre en los mitos, símbolos y diseños de los textos ejemplares de poesía el alojamiento más luminoso de su naturaleza y de su horizonte...", descubre e identifica a través de los "universales estéticos" su propia condición universal[243].

Por este esencial compromiso antropológico, la obra de Herrera y Reissig trasciende su momento histórico, y se abre hacia un mundo espiritual más rico y más amplio gracias a las imágenes. Creemos con Zum Felde que Herrera y Reissig ha incorporado su arte a la "herencia viviente de la cultura humana", ya que ha expresado en él esa "realidad esencial y genérica humana, universalmente compartible, identificante, porque tiene sus raíces en esa zona de profundidad permamente..."[244].

243 A. García Berrio, op. cit., p. 396.

244 Alberto Zum Felde, Prólogo a ***Las obras poéticas de Herrera y Reissig***. Montevideo, Biblioteca Artigas, 1967, p. 33.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de las obras de Julio Herrera y Reissig.

Herrera y Reissig, Julio: *Los peregrinos de piedra*, Montevideo, O. M. Bertani, 1909.

--- *Obras completas*, Montevideo, O. M. Bertani, 1913, 5 vols.

--- *Los peregrinos de piedra*, prefacio de Rufino Blanco Fombona, París, Garnier, 1914.

--- *Páginas escogidas*, prólogo de Juan Mas y Pi, Barcelona, Ed. Maucci. s.f. (1914).

--- *Prosas, crítica, cuentos, comentarios*, prólogo de Vicente A. Salarerri, Montevideo, Maximino García. Valencia, Ed. Cervantes, 1918.

--- *Antología lírica. Sus mejores poemas y sonetos*, Compilación de Sabat Ercasty y Manuel de Castro, Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1939, 20 ed. 1942.

--- *Poesías completas*, estudio preliminar de Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1942; reimpresiones, 1945 y 1958.

--- *Poesías completas y páginas en prosa*, 20 ed., estudio preliminar y notas de Roberto Bula Píriz, Madrid, Aguilar, 1961.

--- *Obras poéticas*, pról. de Alberto Zum Felde, Montevideo, Biblioteca Artigas, Col. Clásicos Uruguayos, 1966, 2.0 ed., 1976.

--- *Poesía completa y prosa selecta*, prólogo de Idea Vilariño, Ed. Alicia Migdal, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

ESTUDIOS CRITICOS

Achugar, Hugo: *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)*, Montevideo, Arca, 1985.

Aguirre, J. M.: *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1982.

Allegra, Giovanni: *El Reino Interior. Premisas y semblanzas del modernismo*, en España, Madrid, Encuentro, 1986.

Anderson Imbert, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana,* 2 vols., México, F.C.E., 1954.

Ardao Arturo: "De ciencia y metafísica en Herrera y Reissig", en *Marcha*, Montevideo, 20 de marzo de 1970.

--- *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*, México, F.C.E., 1950.

--- *La filosofía en el Uruguay en el siglo XX*, México, F.C.E., 1956.

Aullón de Haro, Pedro: *Introducción a la crítica actual*, Madrid, Playor, 1983.

Bachelard, Gastón: *El psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966.

--- *El agua y los sueños,* México, F.C.E., 1988.

--- *El aire y los sueños*, México, F.C.E., 1986.

--- *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1986.

Balakian, Anna: *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969.

Blanco Fombona, Rufino: *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Ed. Mundo Latino, 1929, pp. 191-219.

Blengio Brito, Raúl: *Herrera y Reissig: Del Romanticismo a la Vanguardia*, Montevideo, Universidad de la República, División Publicaciones y Ediciones, 1978.

--- *La poesía pastoril en Herrera y Reissig*, Montevideo, s. i., 1964.

Bollo, Sarah: *El modernismo en el Uruguay. Ensayo estilístico*, Montevideo, Universidad de la República, 1976.

--- *Literatura uruguaya 1807-1965*, Montevideo, Universidad de la República, 1976.

Bousoño, Carlos: *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos, 1981.

Bula Píriz, Roberto: *Herrera y Reissig. 1875-1910. Vida y obra. Bibliografía*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1952.

--- "Estudio preliminar" a *Poesías completas y páginas en prosa* de Julio Herrera y Reissig, Madrid, Aguilar, 1961.

Burgos, Jean: *Pour une poétique de l'imaginaire*, París, Editions du Seuil, 1982.

Camurati, Mireya: «Notas a la obra de Julio Herrera y Reissig», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* 269, (1972), pp. 303-316.

Cansinos Asséns, Rafael: *Poetas y prosistas del 900*, Madrid, Ed. América, 1919, pp. 114-139.

Carter, Boyd C.: *Revistas literarias de hispanoamérica*, México, Ediciones de Andrea, 1959.

Carreras, Roberto de las: *Psalmo a Venus Cavalieri y otras prosas*, Montevideo, Arca, 1967.

Casal, Julio J.: *Exposición de la poesía uruguaya*, Buenos Aires, Claridad, 1940.

Castillo, Homero: *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1968.

Darío, Rubén: "Julio Herrera y Reissig", en *Diario del Plata*, Montevideo, 25 de marzo de 1912. (Conferencia).

Díaz, José Pedro: "Contactos entre Julio Herrera y Reissig y la poesía francesa", en *Anales de la Universidad*, Montevideo, 162 (1948), pp. 51-68.

Durand, Gilbert: *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.

--- *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.

Eliade, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1985.

--- *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1985.

--- *Tratado de Historia de las Religiones,* Madrid, Instituto de Estudios políticos, 1954.

Espina, Eduardo: "Julio Herrera y Reissig y la no integrable modernidad de `La Torre de las Esfinges'", en *Revista Iberoamericana*, 146-147 (1989), pp. 451-456.

Ferguson Halty, Raquel: *Lugones y Laforgue: dos poetas de la luna*, London, Támesis, Bookslimited, 1981.

Ferrari, Américo: "La poesía de Julio Herrera y Reissig", en *Inti*, 5-6 (1977), pp. 62-71.

Garagalza, Luis: *La interpretación de los símbolos*, Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1990.

García Berrio, Antonio: *La Poética: Tradición y modernidad*, Madrid, Ed. Síntesis, 1988.

--- *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989.

--- *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*, Limoges, Trames, 1985.

García Calderón, Ventura: *Semblanzas de América*, Madrid, Ed. Cervantes, Biblioteca Ariel, 1920.

Gicovate, Bernard: "La poesía de Julio Herrera y Reissig y el simbolismo", en *El simbolismo*, Ed. de José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1979.

--- *Julio Herrera y Reissig and the symbolist*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1957.

Gimferrer, Pedro: *Antología de la poesía modernista*, Madrid, Gredos, 1971.

Gullón, Ricardo: *Diccionario del Modernismo*, Madrid, Gredos, 1971.

--- "Ideologías del modernismo", *Ínsula* 291, 1971.

Hahn, Oscar: "Herrera y Reissig o el indiscreto encanto de lo cursi", en *Texto crítico*, 12 (1979) pp. 261-266.

Hauser, Arnold: *Historia social de la Literatura y del Arte*, Barcelona, Guadarrama, 1980.

Henríquez Ureña, Max: *Breve historia del modernismo,* México, F.C.E., 1962.

Herrera y Reissig, Herminia: *Vida íntima de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Ed. Amerindia, 1943.

--- *Grandeza en el infortunio*, Montevideo, Talleres Gráficos 33, 1949.

Herrera y Reissig, Teodoro: "Algunos aspectos ignorados de la vida y la obra de Julio Herrera y Reissig", en *Hiperión* 87, 1943.

Ibáñez, Roberto: "Historia de la Torre", en *Marcha*, Montevideo, 3 de marzo de 1967.

--- "Privanza y tipicidad de las series en la obra herreriana", en *El País*, Montevideo, número extraordinario en homenaje a Julio Herrera y Reissig, fascículo IV, año del Centenario.

--- "La cultura del 900", en *Enciclopedia uruguaya* 31, Montevideo, 1969.

Jiménez, José Olivio: *El Simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979.

--- *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana,* Madrid, Hiperión, 1985.

Jung, Carl: *Símbolos de Transformación*, Buenos Aires, Paidós, 1962.

--- *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1981.

Kirkpatrick, Gwen: "El frenesí del modernismo", en *Revista de la Biblioteca Nacional*, 25, Montevideo, 1987.

Lapesa, Rafael: *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca, Anaya, 1964.

Litvak, Lily: *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.

--- *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, A. Bosch, 1979.

Mas y Pi, Juan: "Julio Herrera y Reissig", en *Nosotros,* VII, 1914.

Medina Vidal, Jorge: *Visión de la poesía uruguaya en el siglo XX*, Montevideo, Diaco, 1969.

Miranda, César (Pablo de Grecia): *Prosas*, Montevideo, A. Barreiro, 1925.

Mirza, Roger: *Julio Herrera y Reissig. Antología, estudio crítico y notas*, Montevideo, Arca, 1975.

Modern, Rodolf: *El expresionismo literario*, Buenos Aires, Eudeba, 1972.

Montero Bustamante, Raúl: "Iniciación del Uruguay en el modernismo literario", en *Revista Nacional*, XLVI (1950), pp. 173-212.

Mora, Carmen de: "El paraíso perdido de Julio Herrera y Reissig: entre la égloga y el cuento maravilloso", en *Modernismo Hispánico. Primeras Jornadas. Ponencias*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988, pp. 416-423.

Olivieri, Magda: "Herrera y Reissig" en *Capítulo Oriental,* 13, Montevideo, 1968.

--- "La poesía amatoria de Julio Herrera y Reissig", en *Revista de la Biblioteca Nacional*, 13, Montevideo, 1976.

Oribe, Emilio: "La poesía filosófica en Julio Herrera y Reissig", en *Revista Nacional*, 204, Montevideo, 1960, pp. 176-185.

Oviedo Pérez de Iudela, Rocío: "Lo cotidiano: su evolución en la poesía de Herrera y Reissig", en *Modernismo Hispánico. Primeras jornadas. Ponencias*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988, pp. 150-158.

Paz, Octavio: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Pedemonte, Hugo Emilio: "Las eglogánimas de Julio Herrera y Reissig", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 180-181, 1964-1965.

Pereira Rodríguez, José: "Las revistas literarias de Julio Herrera y Reissig", en *Revista Nacional*, 132 (1949); 143 (1950); 161 (1952).

Pérez Pintos, Diego: *Homenaje a Julio Herrera y Reissig*, Concejo Departamental de Montevideo, Dirección de Artes y Letras, Montevideo, 1953.

Phillips, Allen W.: "La metáfora en la obra de Julio Herrera y Reissig", en *Revista Iberoamericana,* XVI, 1950, pp. 31-48.

--- "A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 1, número 3, 1977.

Pino Saavedra, Yolando: *La poesía de Herrera y Reissig. Los temas y su estilo,* Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1932.

Rama, Angel: "La estética de Julio Herrera y Reissig: El travestido de la muerte", en *Río Piedras*, 2, 1973, pp. 23-40.

--- *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Eds. de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

Raymond, Marcel: *De Baudelaire al surrealismo*, México, F.C.E., 1983.

Real de Azúa, Carlos: "Ambiente espiritual del 900", en *Número*, año 2, 6-78, Montevideo, 1950, pp. 15-36.

--- *El patriciado uruguayo*, Montevideo, Asir, 1961.

Rodríguez Monegal, Emir: "La generación del 900", en *Número*, 6-7-8, Montevideo, 1950, pp. 37-61.

--- *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, Montevideo, Alfa, 1969.

--- "El caso de Julio Herrera y Reissig", en *Eco*, 224-226, 1980, pp. 199-216.

Ruiz Barrionuevo, Carmen: *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Secretariado de Publicaciones, 1991.

Salinas, Pedro: *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970.

Schulman, Iván A.: *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987.

Schulman, Juan A. y Evelyn Picón Garfield: *Poesía modernista hispanoamericana y española* (Antología), Madrid, Taurus, 1986.

Seluja, Antonio: *Julio Herrera y Reissig. Vida y Obra*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1984.

--- *El modernismo literario en el Río de la Plata*, Montevideo, Imp. Sales, 1965.

Soiza Reilly, Juan José: *Los martirios de un poeta aristocrático*, Buenos Alres, Caras y Carelas, 1907.

Sucre, Guillermo: *La máscara y la transparencia*, Caracas, Monte Avila, 1975.

Torre, Guillermo de: "Prólogo" a *Poesías completas de Julio Herrera y Reissig*, Buenos Aires, Losada, 1942.

Vela, Arqueles: *El modernismo. Su filosofía. Su estética. Su técnica*, México, Porrúa, 1972.

Vilariño, Idea: "Julio Herrera y Reissig, seis años de poesía", Montevideo, *Número*, 6-7-8, 1950.

--- "La rima en Julio Herrera y Reissig" en *Grupos simétricos en poesía*, Montevideo, Universidad de la República, 1958.

--- "La Torre de las Esfinges como tarea", en *Nümero,* 10-11, Montevideo, 1950.

Villavicencio, Laura N. de: "La distorsión de las imágenes en la poesía de Julio Herrera y Reissig", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 309, 1976, pp. 389-402.

Visca, Arturo: "En el centenario de Julio Herrera y Reissig", en *La mirada crítica y otros ensayos*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1979.

Yurkievich, Saúl: "Julio Herrera y Reissig: `El aúrico ensimismamiento'", en *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976, pp. 75-98.

Zum Felde, Alberto: *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Buenos Aires, Ed. Claridad, 1941.

--- *Proceso histórico del Uruguay*, Montevideo, Arca, 1985.

Índice

Prólogo de Teodosio Fernández 7
Introducción 11
1. La relación del poeta modernista con el contexto social 17
2. Julio Herrera y Reissig y la conciencia de su labor creadora:
   la reflexión teórico-literaria 29
3. La trayectoria literaria del poeta 63
4. La obra poética y su universo imaginario 81
5. Las imágenes arquetípicas de la mujer fatal y la mujer ángel 93
6. El erotismo y sus símbolos 121
7. La configuración simbólica del tiempo y del espacio en
   Los Éxtasis de la Montaña: las imágenes del espacio feliz 137
   a. La estructuración del tiempo cronológico: el día, la tarde
      y la noche 155
   b. La visión analógica del universo y el espacio poético 170
8. La luna: un símbolo degradado en la obra poética de
   Julio Herrera y Reissig 181
9. Conclusión 195
Bibliografía 201

2008