

LOS PEREGRINOS DE PIEDRA DE JULIO HERRERA Y REISSIG,  
UNA POÉTICA SIMBOLISTA EN EL DECLIVE  
DEL MODERNISMO

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO  
Universidad de Salamanca

Tal vez sea *Los peregrinos de piedra* de Julio Herrera y Reissig (1875-1910), aparecido en Montevideo en 1909, aunque dado a conocer al año siguiente, después de la muerte su autor, la obra más insólita del modernismo, en un momento en el que el movimiento empezaba a dar señales de decadencia. Un crítico tan autorizado como Federico de Onís incluye a Herrera y Reissig en el apartado tercero de su *Antología* (1934), “Triunfo del modernismo: 1896-1905”, “Poetas americanos”, aunque si atendemos a las fechas, en 1905 Herrera todavía estaba mediando su periodo productivo que cubre la década de 1900 a 1910. Su obra, de inconfundibles rasgos modernistas, progresa en poco tiempo, dando lugar a “la obra del poeta quizá más genial que ha nacido hasta ahora en América”, y añade que da “la impresión de ser el más clásico y el más decadente de los modernistas llevando el modernismo hacia el ultraísmo” al sobrepasar la vertiente con la que el modernismo conectó con la vanguardia (Onís, 2012: 470 y 471).

Herrera y Reissig se inserta en la generación del 900 uruguayo, como José Enrique Rodó y Horacio Quiroga, que publican sus obras a partir de 1896, signados por las ideologías del fin de siglo. Es un momento en que las clases altas terratenientes pierden empuje frente a los comerciantes con actividades de importación y exportación que dan lugar al paso de una sociedad patriarcal a una sociedad moderna. El movimiento modernista acompañó este momento, aunque en Montevideo no tuvo la difusión ni la aceptable acogida que se le dispensó en Buenos Aires. No se formaron tantas tertulias ni dieron

lugar a tan apasionadas discusiones, y las revistas, como la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895-1897), no fueron representativas del grupo modernista uruguayo, pues la publicación modernista como tal no existió. Y sin embargo se buscaba el cambio, y la penetración modernista en el Uruguay fue realizándose a través de las revistas, en las que sus directores y colaboradores mantuvieron el tímido comienzo del movimiento hasta su implantación definitiva con la obra de Herrera y Reissig. Es el caso de la citada *Revista Nacional* que, a partir de 1896, introduce con generosidad autores modernistas como Leopoldo Díaz, Leopoldo Lugones, Jaimes Freyre, o el propio Rubén Darío (Zum Felde, 1941: 195-207).

Nacido en 1875 en una familia acomodada, su vida aparece marcada por una enfermedad congénita del corazón que le produciría violentas convulsiones. La quiebra de la fortuna del padre, que pasa a ser funcionario de la administración pública, sume a su familia en la estrechez, aunque su tío Julio Herrera y Obes fue elegido presidente de la República en 1890. De formación autodidacta, respondiendo a su propia inquietud, en 1898 publica sus primeros poemas. Al año siguiente se inserta de modo más directo en la vida literaria con la publicación de una revista quincenal, *La Revista* (Pereira Rodríguez, 1949: 347-352), que no tuvo una inclinación modernista, pues su autor todavía no lo era, pero significó un revulsivo en el conservador ambiente montevideano. Apareció regularmente en sus veintidós números desde el 20 de agosto de 1899 hasta el 10 de julio de 1900 gracias a la ayuda del padre del poeta. En ella publica algunas obras de sus amigos y varios de sus primeros poemas en un momento en que la crisis cardíaca del último año lo hace adicto a la morfina.

Aunque sus primeros versos, hasta 1900, siguen la línea de una poesía patriótica y romántica, la aparición de su poema “Wagnerianas”, que publicó en *La Revista* en enero de 1900, ya introduce algunas formas modernistas con asociaciones de imágenes en las que dominan el erotismo y el color. La música de Wagner y también la presentación de imágenes artificiales creadas, como el verso “Las flores de porcelana son jarrones artísticos de Etruria” (Herrera y Reissig, 1978: 269), asociadas a las personificaciones, provocan el tono fantasmal y onírico del poema. En esas fechas, tanto Toribio Vidal Belo como Roberto de las Carreras actuaron de introductores de las últimas tendencias modernistas en Montevideo. El primero dio a conocer, con claros

ecos del Darío de *Prosas profanas*, en 1899, en *La Revista*, una serie de poemas que produjeron una gran conmoción en el joven Herrera, hasta el punto de que se observa una variación notable entre la primera y la segunda parte de su ensayo “Conceptos de crítica”, publicado en el mismo año y al mismo tiempo que los poemas<sup>1</sup>. A través de Vidal Belo conoció Herrera a los poetas modernistas hispanoamericanos, la obra de Darío y Julián del Casal, y a los simbolistas de lengua francesa, Verlaine y Rodenbach. Pero fue su amistad con Roberto de las Carreras la que consolidó su trayectoria poética, pues le hizo llegar libros europeos, a la vez que, a su vuelta de París en 1898, difundió en la ciudad ideas favorables al anarquismo y al amor libre. Roberto de las Carreras impresionó a Julio Herrera al enviarle a *La Revista* su libro *Sueño de Oriente* (1900), cuya lectura le maravilló. La obra de Roberto de las Carreras, hoy día, no se valora más que dentro de la medianía, pero su actitud fue un estímulo constante al introducir nuevas tendencias decadentistas, junto a la obra de Albert Samain, en el Montevideo de su tiempo. Ello explica su deslumbramiento y amistad, hasta el punto de que proyectaron textos conjuntos en los que se burlaban del ambiente de la ciudad, a la que llamaban “la toldería de Tontovideo” (Rodríguez Monegal, 1969: 10-34)<sup>2</sup>. Ambos escriben *Los nuevos charrúas o Parentesco del hombre con el suelo o Tratado de la imbecilidad del país según el sistema de H. Spencer*, del cual se conservan una serie de páginas desordenadas<sup>3</sup>. En 1906 ambos poetas se enemistan por

---

<sup>1</sup> “Conceptos de crítica” aparece el 20 de octubre y 20 de noviembre de 1899 en *La Revista*. En la primera parte habla de “las extravagancias y el esoterismo de los raros, que se pasan la vida haciendo macabras con el idioma” para, en la segunda parte, afirmar que “De la revolución decadentista en su primera época, data el pentagrama de la poesía moderna” (Julio Herrera y Reissig, 1978: 278 y 292).

<sup>2</sup> Carla Giardrone (2005) estudia el erotismo y la construcción marginal del género en las obras de escritores uruguayos de la época como Roberto de las Carreras y Herrera y Reissig revisando la perspectiva de Rodríguez Monegal (52-81).

<sup>3</sup> Aldo Mazzuchelli editó y dio a conocer esta obra en 2006. En las últimas décadas se han recuperado varios de sus textos en prosa de carácter sociológico y antropológico: Trigo (1991), (1991a), (1992). Una revisión de buena parte de estos documentos: Kirkpatrick, 1992: 112-126. Aunque se consideraba poeta, sus textos en prosa tienen interés para valorarlo en su integridad. Un título como “Al Partido Colorado” (Herrera y Reissig, 1961: 741-752), demuestra cómo la presencia del socialismo y del anarquismo estaban vigentes en el medio uruguayo del momento; más significativo para comprender las relaciones del poeta y el en-

una polémica relacionada con el supuesto robo de una metáfora cuyo origen podría rastrearse en la poesía de Quevedo y en la de Bécquer. Asunto tan absurdo encubría más hondas diferencias. Aislado por su enfermedad y por el ambiente provinciano de Montevideo, tanto las revistas como las tertulias formaron parte de su vida diaria y de su hacer como poeta. Con el antecedente de varios “cenáculos” desde 1898, la célebre “Torre de los Panoramas” alcanzará su consagración en 1903 como lugar de reunión y de distendida amistad (Ibáñez, 1976: 20-24). Lugar embellecido por la imaginación fue la sede de largas discusiones poéticas hasta convertirse en emblema del esteticismo modernista. Nadie como él se refugió en los espacios imaginarios ante los embates de una sociedad en cambio (Gutiérrez Girardot, 1983: 56). Después de la publicación de “Wagnerianas”, se inicia una fase de transición que puede situarse entre 1900 y 1903, cuando escribe títulos como “El hada manzana” y *Las pascuas del Tiempo* (1900), y poemas como “Desolación absurda” y “La vida”, además de *Los maitines de la noche* (1903). Tanto “El hada manzana” como *Las pascuas del Tiempo* presentan efectos de espacialidad teatral y personificaciones contundentes, aunque el segundo se suele considerar el primer poema suyo que presenta una línea rubeniana al trabajar la musicalidad, la ensoñación y la mitificación; a ello se añaden imágenes extrañas, objetos decorativos y fastuosos elaborados con materiales artificiales. Lo mismo sucede con la intencionada transgresión religiosa, un ejemplo puede ser “Neurastenia” (Julio Herrera y Reissig, 1978: 100). Pero en diferente sentido el poema más sorprendente de los que se suelen incluir en esta fase es el “Solo verde-amarillo para flauta. Llave de u” (Julio Herrera y Reissig, 1978: 77) que data de 1901, y en el que realiza un completo ejercicio de sonoridad con acotaciones musicales y onomatopéyicas. Esta parte de su obra responde al momento inicial en que el poeta va haciéndose dueño de un instrumento personalísimo dentro de las pautas del modernismo. La base fundamental es el mundo de *Prosas profanas*, pero Herrera aumenta los efectos de artificia-

---

torno social es el “Epílogo wagneriano a la Política de fusión” (Herrera y Reissig, 1961: 763-815), comentario de un libro de Carlos Oneto y Viana. Ironía, desencanto y tono pesimista le confirman que el arte, como la literatura, se ampara inevitablemente en el pasado y en los mundos imaginarios. Un estudio que valora y pone de relieve su prosa en la interpretación de su poesía: Mora, 1998.

lización con lo que suplanta por completo el mundo natural. Se ha querido ver en el atrevimiento de sus imágenes, la influencia de la morfina que usaba para combatir sus dolores cardíacos, pues es sabido que la droga acentúa las percepciones sensoriales, potencia el espacio y el tiempo, pero es evidente que, además, las complejas y originales imágenes de Herrera tienen también una lenta elaboración, como lo muestra su continua reescritura. Varios de sus coetáneos y críticos posteriores intentaron explicar la extrañeza de sus imágenes mediante esos efectos provocados<sup>4</sup> y sin embargo es indiscutible también el trabajo diario del verso y de la palabra.

En 1903, ya ganado por el modernismo, publica algunos de sus poemas como “Las manzanas de Amarilys: Ciles alucinada” y varios de los sonetos de *Los parques abandonados*. De 1904 data su viaje a Minas, el conocimiento de cuyo paisaje bucólico repercutirá en los versos de *Los éxtasis de la montaña*. En los años posteriores Herrera es conocido como poeta, aunque son años difíciles de pobreza. En mayo de 1907 funda la revista *La Nueva Atlántida*, que solo alcanzó dos números y fue interrumpida por la muerte de su padre. Ha publicado ya en esta fecha la mayoría de los poemas de *Los parques abandonados*, primera y segunda serie, *Los éxtasis de la montaña*, primera y segunda serie y “Las campanas solariegas: la muerte del pastor”. Sus últimos años, en los que se casa con Julieta de la Fuente, son difíciles tanto para la familia como para su enfermedad, se agudizan las crisis cardíacas que incrementan la dependencia de la morfina. En 1909 escribe “Las clepsidras” y “La torre de las esfinges: tertulia lunática”. Al año siguiente redacta “Berceuse blanca”, su último poema. Obtiene un trabajo de subarchivero, pero no llega a incorporarse por lo precario de su salud. Muere el 18 de enero de 1910 (Bula Píriz, 1952).

#### I. *LOS PEREGRINOS DE PIEDRA*, UN LIBRO SIMBOLISTA

Si bien *Los peregrinos de piedra* encaja en el lapso temporal del postmodernismo que estipuló Federico de Onís, el creador del término, quien lo

---

<sup>4</sup> Para una ampliación de estas opiniones y de sus efectos, véase Ruiz Barrionuevo, 1991: 108-110.

considera vigente de 1905 a 1914 (Onís, 2012: 621 y ss.), sin embargo, el conjunto presenta rasgos inequívocos de la plenitud del modernismo. Bien es verdad que algunos matices, como el uso de la ironía y la parodia, preludian formas del postmodernismo y de la vanguardia. Recordamos que, como ha dicho García Morales, este es un término verdaderamente singular que Onís inserta en su antología, pues, aunque había sido percibido por la crítica, no había sido caracterizado de manera clara, al indicar que el posmodernismo es “un intento de reaccionar contra el modernismo, refrenando sus excesos” (Onís, 2012: xviii). Onís incluye sesenta y nueve poetas, muchos de ellos declarados “menores”, clasificándolos en una serie de grupos que implican una reacción (2012: 623-953). Es evidente que el propio antólogo es consciente de la arbitrariedad del encasillamiento, e incluso cabe reconocer que se ha avanzado poco “en el conocimiento de este modernismo tardío y que la fuente máxima, a veces única, de información sobre bastantes poetas de entonces siguen siendo estas páginas” (García Morales, 1998: 500). Por tanto, el término no presenta una definición clara y en lo que respecta a Herrera la inclusión en este periodo resulta casi imposible, aunque el poeta uruguayo usara lo cotidiano y la ironía, como lo hiciera el mexicano Ramón López Velarde. De hecho, el propio Onís, como se dijo, lo reconoce como “una de las influencias capitales que llevaron el modernismo hacia el ultraísmo” (2012: 471); y otros estudiosos lo han conectado con una fase poética más avanzada, es el caso de Max Henríquez Ureña, que utiliza, para referirse a la “Tertulia lunática”, el término de *ultramodernismo* (1954: 263) como precursor de nuevas tendencias, y más recientemente se ha percibido su conexión con el lenguaje neobarroco (Faccini, 1998: 173). Ambas posturas son estimables, pero en la conciencia de que nos encontramos con un modernista en plenitud.

La obra de Julio Herrera fue apareciendo de forma dispersa y *Los peregrinos de piedra* fue la única colección ordenada por su autor. Por ello resulta claro que este conjunto reúne el deseo del poeta, que, sin duda, pensó en recoger lo mejor de lo que había dado a conocer hasta el momento, para lo que revisó y adaptó en algunos casos los poemas para conformar un libro de intencionalidad simbolista y de carácter mito-poético (Amestoy, 1994: 104). El proceso constructivo se funda en la ordenación de un *espacio poético* con el que se relaciona un proceso imaginativo fundado en la artificialización como

pauta de la imagen poética creadora. Como expresa Ángel Rama ya no habrá imitación de la naturaleza, sino la “construcción de un aparato artificial que la suplante” (1973: 28). De esta manera se consigue un poema que es también una existencia autónoma creada por el autor. El poema es lenguaje y alcanza una representación simbólica que encierra la propia subjetividad, de ello fue muy consciente el poeta uruguayo, tal y como lo presenta en este libro: no hay discursividad, sino imágenes, de las que es responsable el autor y con ellas alcanza el proceso mitificador. No se trata de un mundo real, ni siquiera de un mundo en el que exista algún tipo de referencia al escritor en cuanto tal, sino de un ámbito que se relaciona con un sujeto poético que tiende a crear esa envolvente espacialidad con una deliberada intencionalidad expresiva. Se puede decir que si, por un lado, elabora un tipo de hogar, bucólico y sencillo, con lo que remite al gusto finisecular del retorno a lo natural y cotidiano (Oviedo, 1988: 150), por otro lado, sus versos responden a un ansia de refugio interior imaginativo que el propio poeta añoraría durante toda su vida frente al mundo hostil que lo envolvió.

El libro comprende cinco apartados armónicos en los que dominan el espacio, la creación, la imaginación y el lenguaje: “El laurel rosa” (“Apoteosis”); *Los éxtasis de la montaña* (“Eglogánimas”) con cuarenta sonetos alejandrinos; *La torre de las esfinges*: “Tertulia lunática”; *Los parques abandonados* (“Euforcias”), con veintidós sonetos en endecasílabos; y *Las campanas solariegas*: “La muerte del pastor”. Prueba del esfuerzo que realizó por configurar esa realidad nueva, con una intencionalidad creadora orgánica, reside en el poema que lo abre, “El laurel rosa” que es prólogo y poética en el que despeja su proceso de artificialización. Conservamos dos versiones de “El laurel rosa”, la primera de 1903 (Herrera y Reissig, 1961: 97-100) y la segunda de 1908 que incluye en *Los peregrinos de piedra* (Herrera y Reissig, 1978: 3-8). El autor actualiza la primera versión para ampliar las referencias mitológicas y reforzar el carácter emblemático de apertura al mundo misterioso de lo poético. Si en la primera versión encontramos una apelación general que desarrolla el verso inicial en un desenvolvimiento de los procedimientos eróticos y visuales, estos efectos se incrementan en la segunda versión, el mundo artificial irrumpe con toda su fuerza, un mundo clásico que evoca un espacio hechizado en el lector cómplice. La sensación de acumulación se incrementa también en la segunda versión, así como las intencionadas referencias. Si se cita en la

primera redacción a la “orquesta de Pitágoras”, a los sacerdotes de Venus, Anacreonte, Calíope, Palas y Orfeo, los datos evocadores en la segunda versión se cargan de sugerencias que inciden en el espacio modernista: “panidas trasnochadores”; “y Vulcano a cada bote/ quema, en locas geometrías,/ una gloria de asteroides”; “Febo aterciopela el éxtasis vago de horizontes”; “y en dinamismos acordes/ trenzan su fuga liviana/ Dafne y Egeria y Foloe”. Estos versos trazan un ámbito de intencionada dimensión cósmica organizado con elementos culturales. Es muy significativa la inserción en su segunda versión del verso “primaveriza la Égloga” situado casi en los comienzos del poema, con el que ya manifiesta su intención de configurar un espacio acotado eglógico que justamente va a aparecer en la primera parte de su libro, la titulada “Los éxtasis de la montaña”. La segunda parte del poema presenta únicamente la introducción de cinco versos nuevos y cuatro variantes de palabras; variantes que inciden en la retirada o huida de los elementos negativos de la mitología: Medusas, Cerbero, Parcas, Tártaro, para hacer triunfar a Pan, el erotismo y la parte positiva de la vida que es también el triunfo de la Poesía. Las dos partes siguientes son las que presentan una ampliación más considerable de versos, y es natural que así sea porque en ellos se incrementa la intencionalidad de expresar su Arte Poética. Por ello, la entrada del dios Apolo, que se produce en la primera versión en el verso quinto del apartado, en la segunda versión se introducen cuarenta y dos versos nuevos que justamente acentúan los efectos modernistas y la pretensión de reforzar el centro con el nacimiento del Verso y la posterior entrada de Apolo. Herrera, como en muchos otros poemas, acentúa el efecto acumulativo en las enumeraciones casi agobiantes de seres y cosas, consciente de que para plasmar un espacio de imagen no hay procedimiento más efectivo que la conjuración verbal. El nombre de Sully Prudhomme, que sustituye en la segunda versión a su amigo Alberto Nin, concentra en sí las características fundamentales del poeta en la época finisecular, el gusto por el decorativismo mitológico y la preocupación científica y metafísica. No es extraña su presencia por la gran fama que el poeta francés adquirió en esta época. Prudhomme encarna las dotes del poeta, el amor por todo lo griego, el conocimiento del hombre, la profundidad y la eternidad de su verso, mágico y grave. Pero lo más importante creemos que viene dado en la parte añadida, en la que se exalta la cualidad fundamental del poeta francés: “¡Tú has hecho que la Bucólica/ de barba

verde se esponje”. Esa Bucólica va a ser uno de los espacios fundamentales del poeta uruguayo y se desplegará de inmediato.

En el final del poema se sitúa a Sully Prudhomme junto a los nombres de Hugo, Verlaine y Homero, un nombre este último que encuentra amplio significado dentro del nuevo sentimiento que los autores de fin de siglo se plantean frente a la naturaleza. El avance de la industria y la civilización igualitaria hace surgir un sentimiento de vuelta a lo natural en el que el mundo griego cobra enorme sentido<sup>5</sup>. A diferencia de otros escritores finiseculares que se limitan a describir ese mundo ambicionado, Herrera aspira a recrearlo míticamente, para ello usará diferentes procedimientos: un determinado lenguaje compuesto de un léxico natural; incidirá en la personificación de los objetos; trabajará la decoración natural hasta producir el efecto necesario de lo estático<sup>6</sup>. En este sentido, “El laurel rosa” es una apertura a un ámbito mítico y no solo mitológico como puede hacer pensar la avasallante cita de nombres griegos. Esa inclinación culturalista obliga al lector a participar de modo activo con la imaginación en la composición del propio poema.

### 1.1. El mundo rural y eglógico de *Los éxtasis de la montaña*

Con la configuración de un mundo rural que se objetiva para rescatarlo del tiempo se cumple el deseo de los poetas finiseculares de la vuelta a la naturaleza, pero también, al mismo tiempo, se carga de prestigio el ámbito rural por sus evidentes concomitancias con lo arcádico. Lo natural está siempre

---

<sup>5</sup> El retorno a lo sencillo del mundo pastoril o bucólico toma vida en las páginas de los escritores de la época, y libros como *Le trésor des humbles* (1896), de Maurice Maeterlinck, difundirán una visión poética y casi mítica de los campesinos; Herrera escribió un poema con el título de “El teatro de los humildes” que incluiría en la segunda serie de *Los éxtasis de la montaña*.

<sup>6</sup> Que el poeta uruguayo era consciente de su propósito mitificador podemos constatarlo en textos como el titulado “Syllabus”, que antecede a la obra de Pío Durbal Salarí *Bajo las lilas*: “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, ahulla (sic), divierte, peca, escupe, corroe, repugna, suicídase, envenena, sulfura, chapotea, se retuerce, explota, horroriza, espeluzna. Todos los verbos. Todas las Virtudes. Todos los Pecados” (Herrera y Reissig, 1961: 718).

referido a estratos de cultura clásica o bíblica, en los que la artificialización es el método capaz de salvar el muro que separa lo vulgar de lo poético. Por ello los objetos rurales en este libro están referidos a una Arcadia idealizada en la que cabe también la ironía. El escritor modernista se siente amenazado por el mundo burgués, positivista y mecanicista, y busca una inspiración en lo natural que explica la preferencia por esos términos campesinos; aunque a la vez necesita cargarlos de prestigio, salvarlos del transcurso temporal, de ahí el uso de elementos tomados de las églogas pastoriles o también del léxico religioso. Sin embargo, es bien sabido que toda esta poesía tiene a la vez una inspiración en la propia tierra uruguaya y fue escrita después de la estancia en la ciudad de Minas en 1900. El “Elogio de Minas”, como señala Idea Vilarriño, es muy claro al respecto y marca el entusiasmo con que el poeta recibe el estímulo de lo real (1950: 127). También se ha señalado que, como su experiencia de la vida rural “fue limitada e indirecta” ese mundo campesino “no podía llegar a ser más que un espacio imaginado” (Ramírez, 2018: 239).

El soneto “El despertar” cobra su sentido al abrir este libro simbolista con la serie de *Los éxtasis de la montaña* o “Eglogánimas”, palabra en la que fusiona el sentimiento y la configuración de la égloga (Herrera y Reissig, 1978: 9-26). El “despertar” lo es al día, a la claridad, en un plano real, pero también lo es al mundo que encierra su cosmovisión poética, es decir, al libro. Es fundamental la percepción de la claridad eglógica y ese doble plano que sustenta su verso. Sobre un mundo real que se adivina en gestos y costumbres campesinas se proyecta el plano ideal, el que evoca el mundo refinado de cierta literatura de entronque clásico y que entre nosotros representó tan bien Garcilaso: Alisia y Cloris son nombres de pastoras que introducen al lector en la intertextualidad de otros textos. La tradición eglógica nos evoca el mundo puro y distante que se nos aproxima, la incidencia de la vocal *a* en el primer verso y la aliteración de bilabiales refuerzan esa sensación de apertura del mundo clausurado: “Alisia y Cloris abren de par en par la puerta”. Pero el gesto incipientemente señorial va a quedar paliado por lo cotidiano y vulgar de la acción, el frotar los ojos ante la luz para poner en funcionamiento el mecanismo de las pupilas. Con todo, el gesto es cotidiano y sencillo, como responde al mundo pastoril que dará vida a continuación. Pero lo fundamental del poema, en cuanto a sus procedimientos, es la presencia de las personificaciones y de las imágenes llamadas cinéticas por su movilidad:

“La inocencia del día se lava en la fontana,/ el arado en el surco vagaroso despierta/ y en torno de la casa rectoral, la sotana/ del cura se pasea gravemente en la huerta...”.

Esta capacidad para dotar de vida a los objetos, para hacerlos vibrar y moverse, véase el decisivo efecto de la sinécdoque, es uno de los rasgos fundacionales del mundo que nos presenta en sus versos. A la vez, para armonizar los dos planos, como sucede también en la literatura eglógica, se hacen confluír palabras cultas, como *fontana*, con rústicos instrumentos de labranza. Tenemos diseñado así un *espacio ideal* en el que van a apoyarse los versos que siguen. Herrera se traza un proyecto de poeta acotador de espacios, en cuyo objetivo alienta esa “sagrada selva” de Darío, mundo acorde, mundo el que se pueden colocar los ideales, en el que los seres cansados del mundo civilizador pueden refugiarse. Buscará a partir de ahora congelar la imagen, mitificar (Gicovate, 1957: 48-54). Por ello y porque este poema tiene mucho de poética, los cuatro primeros versos de los tercetos recogen toda su planificación: un mundo aislado, plácido y rutinario, pero con algo de celestial o sagrado que se produce por la confluencia de esos dos mundos que propicia la analogía: “Todo suspira y ríe. La placidez remota/ de la montaña sueña celestiales rutinas”. Hay en el soneto una tendencia al cuadro estático, con el que tiene que ver esa cosificación y esa personificación, justamente porque aspira a acotar espacios en los que el tiempo no existe, ofreciendo un presente continuo y eterno; pero no es un procedimiento parnasiano, sino una superación de esa técnica para jugar con la sugerencia y la imaginación del lector.

Estos dos elementos siguen rigiendo en los sonetos que vienen a continuación: el espacio se abre al infinito, se dulcifica y se ensancha por el efecto simbólico de los gestos. En “La siesta” la estampa rural se introduce a través de otro elemento significativo: el campanario, que es algo así como el corazón de la aldea, su tiempo espiritual y físico, y el elemento conectivo para plasmar en imagen. Este campanario y el fuerte sol de enero, estamos en el hemisferio sur, presiden esa parroquia aldeana, en torno a cuyo espacio se desenvuelven los personajes con actitudes casi costumbristas: la siesta del boticario a la puerta de su casa, la gallina que cloquea en la plaza, la chimenea que arde y el cura que medita. El poeta va de fuera adentro de los espacios y, como suele ser su costumbre, a la falta de dinamicidad de los cuartetos sucede el dinámico ir y venir de las figuras de los tercetos para cerrar el poema

con una acusada imagen cinética: “Y el asno vagabundo que ha entrado en vereda/ huye, soltando coces, de los perros vecinos”.

Lo arcádico se pondera constantemente y la aldea que el poeta imagina aparece en muchos momentos como un lugar idílico, aunque no evita tampoco los rasgos realistas ni aun irónicos. Así en el soneto “La dicha” es la imagen religiosa la que prevalece, las casas modestas alrededor de la iglesia producen ese espacio de paz que semeja el rebaño en torno al pastor; los personajes también se concentran en su entorno, pero como suele ser normal en la visión de Herrera el efecto interior se compensa con una imagen dinámica o exterior: la botica, el barbero y su charla murmuradora, y como enlace irónico y realista, el burro que paca en la hierba del santuario. Para plasmar ese mundo rural Herrera emplea constantemente referencias religiosas, del mismo modo que para embellecer ese mundo y reducirlo a imagen necesita de la referencia culta. Tenemos así dos tipos de contrastes en estos poemas de *Los éxtasis de la montaña*, el contraste religioso-rural y el culto-popular. Las referencias religiosas son múltiples, no solo porque responden a las creencias más arraigadas en los pueblos de nuestra civilización, sino porque tales referencias contribuyen a la formación de espacios puros y sencillos, a los que se une el simbolismo antes indicado de la iglesia. En “Clarooscuro” esa alusión se une a una nota de ironía: “Almizclan una abuela paz de las escrituras/ los vahos que trascienden a vacunos y cerdos...”, pero las referencias a la iglesia, a los rezos, a las plegarias, al campanario y al cura son frecuentes; así en “El alba”: “Tetis, mientras ordeña,/ ofrece a Dios la leche blanca de su plegaria”. Hay que contemplar el carácter desacralizador de estos motivos y muchas veces su inclinación fuertemente irreverente, el mismo título del apartado, *Los éxtasis de la montaña*, alude a una comunión mística con lo natural que se traduce en los mismos términos. Así en “La huerta”: “Oscurece. Una mística Majestad unge el dedo/ pensativo en los labios de las noches sin miedo”. En “La iglesia” los motivos religiosos se tratan con familiaridad e irreverencia. Las figuras religiosas están ancladas en un tiempo eterno y vulgar a la vez: “y San Gabriel se hastía de soplar la trompeta”. Las figuras humanas responden al tópico de nuestras costumbres: la vieja beata, el ama; ambas están tratadas con cierto humor, no exento de malicia. De ahí la ironía que matiza a los personajes de la iglesia presentados en sus contradicciones, como el cura, un santo varón de aire ciertamente grotesco (“y en su asno taumaturgo de

indulgencias plenarias,/ hasta el umbral del cielo lleva a sus feligreses...”), pues el cura es hombre de múltiples actividades campesinas, de sermones espirituales, aunque “el único pecado que tiene es un sobrino...”. Porque en Herrera, como en los poetas del último modernismo se rompe el paradigma armónico para traer el distanciamiento de lo irónico: “¡y te bendice el beato rumiar de los vacunos/ que sueñan en el tímido Bethlem de los establos!...”.

Con los rasgos cultos unidos a los litúrgicos y religiosos contribuye a crear ese espacio poético. A ello se une el que no hay en el poeta intención de seguir contenidos ni alusiones mitológicas concretas. Herrera sigue entrando a saco en todo el espectro cultural recibido y reúne en un mismo poema denominaciones de culturas diversas; de este modo podemos ver los nombres masculinos de “El baño”: Loth, Febo y David. Como cultura lateral recibida, no existe escrúpulo de anacronismo, todo puede usarse para el mejor poetizar, se trata de erigir un mundo impreciso en el que se integran lo religioso y lo profano, lo mítico y la cultura popular; por otra parte, este sincretismo era propiciado por las corrientes esotéricas de la época. Así se logra un efecto de encantamiento que promueve la lectura de Samain: “Los paisajes de Samain, sus pastores, tienen el tono de encarnar y manifestar plenamente al poeta; en Herrera sentimos como si su persona quedara al margen de esos poemas, como si nos comprometiera su personalidad poética en él. El poeta francés canta esos temas con más intimidad que el nuestro”, aunque más adelante se indica el provecho de esta lectura de Samain pues le proporcionó un material para desarrollar su propia voz (Díaz, 1948: 61). Pero lo que no llega a observar es que la poética de Herrera avanzaría por otros derroteros, los de la concepción del poema como criatura de arte en el que la imagen y la configuración espacial resultan definitivas. Estamos en el camino de las vanguardias.

Otro procedimiento fundamental es la maestría con que se prodigan las personificaciones y las animalizaciones; muchas veces estos efectos son los que animan el poema y lo sacan del hieratismo del cuadro, para humanizar o dinamizar con pretensiones simbolistas los objetos o los animales. Los motivos humanizadores son frecuentes, aunque se dosifican, por el poderoso efecto que producen. La naturaleza cobra cuerpo en muchos poemas para adquirir sentidos y sensaciones humanas; en “La flauta” se dice: “Tirita entre algodones húmedos la arboleda”. O en “El almuerzo”: “Llovió. Trisca a lo

lejos un sol convaleciente”. Los efectos son de comunicación, comunión y diálogo: “y el cielo campesino contempla ingenuamente/ la arruga pensativa que tiene la montaña”. Hay también en el poeta un uso frecuente de personificaciones religiosas que contribuyen a la creación del espacio bíblico, aunque a veces no se evite tampoco un divertido tono irónico: “Monjas blancas y lilas de su largo convento,/ las palomas offician vísperas en concilio” (“La granja”). Los efectos de personificación contribuyen en gran medida a la construcción del espacio ya que ordena personas y cosas, elementos concretos y abstractos, dentro del mismo rango. Se iguala el mundo y se produce una comunión entre ellos, así como la confluencia analógica entre el espacio superior y el inferior.

De igual modo observamos en esta sección una tendencia a ordenar su paisaje eglógico en un sentido horizontal, los desplazamientos son lentos y moderados, todo lo más puede surgir un movimiento más brusco de algún animal que en el paisaje refuerza la sensación vital. En todos los casos es necesaria la presencia humana que convive con los elementos de ese espacio. La descripción horizontal está presente en todos los sonetos, acorde con su concepción del mundo. De ahí que la verticalidad sea mínima o que esté únicamente sugerida por la confluencia microcosmos-macrocosmos. Así sucede en algunos poemas en los que el espacio eglógico se aproxima al mundo superior: “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”. El movimiento es mínimo y dominan los espacios abiertos de la égloga que en ocasiones se interiorizan produciendo un efecto hacia el fondo de una casa o refugio y un presente eterno.

## 1.2. La “Tertulia lunática”, espacio imaginario y creativo

Entre los dos apartados formados por sonetos, *Los éxtasis de la montaña* y *Los parques abandonados*, el poeta sitúa uno de sus poemas más discutidos e insólitos, *La torre de las esfinges (psicología morbo-panteísta)*, “Tertulia lunática” (Herrera y Reissig, 1978: 27-38), que data de 1909 y tiene su origen en las experiencias realizadas en 1903 en “Desolación absurda” y “La vida” (Vilaríño en Herrera, 1978: XXXIII). Ambos son poemas nocturnos, pero

a la vez tienen que ver con la propia experiencia, y llegan a constituirse en intentos de búsqueda metapoética<sup>7</sup>. En este proceso, “Desolación absurda” (Herrera y Reissig, 1978: 165-169) se apropia del gran tópicus de la noche que representa tanto el seno materno como el reducto creativo en el que se sitúan los seres y se personifican los objetos al situarse en posiciones aéreas e inestables, fantasmales: “ebrios de amor los céfiros/ hinchán su leve plumón,/ y los sauces en montón/ obseden los camalotes/ como torvos hugonotes/ de una muda emigración”. Jugando con un efecto de caja china se cruzan las imágenes cósmicas, y más adelante se configura un mundo artificializado y fantasmal (“Una encantada Stambul/ surge de tu guardapelo”) que prefigura bien la imagen “adioses de terciopelo”, refuerzo táctil que redondea y sublima la espacialidad. A partir de ahora las imágenes van emergiendo de la ensoñación y son producto de un estado de onirismo o “de mi nirvana opioso”. Por ello abundan las personificaciones: el mar como un anciano, el campo bosteza de hastío, el molino es una araña que rueda. El poema es un itinerario a través de la noche que es también una vía mística de la perfección y de la búsqueda poética. Las estrofas juegan con la ambigüedad y se cargan de contradicciones con un léxico significativamente religioso: Calvario, cruz, clavos y expresiones como “tengo el alma hecha pedazos”. Efectos musicales y de apaciguamiento del viento inciden en un efecto unitivo: “Ven... Declina tu cabeza”. En definitiva, el poema se construye como un itinerario erótico-poético en el que el poeta nos habla de la importancia de la imagen y su conexión con las ensoñaciones. Sobre este aspecto incide Edelweis Serra cuando resaltó el carácter onírico de sus poemas, “una realidad-sueño o superrealidad más verdadera para el poeta que lo real” (Serra, 1964: 68). Tal actitud revela cómo el poeta uruguayo se adelanta a su tiempo al comprender que la literatura es un mundo autónomo creado.

En cambio, en “La vida” (Herrera y Reissig, 1978: 169-183), persiguió, según propia confesión, realizar un trasunto filosófico de su vida espiritual. Se trata de una peregrinación o itinerario hacia la belleza. Por las notas a pie de página que incluye, sabemos que el corcel metafísico representa simbólicamente “el Yo consciente del Poeta, su numen soñador y enfermo, su

---

<sup>7</sup> Blengio Brito (1967) señala el “hermoso lujo idiomático” de los tres poemas y los considera dentro de una línea de poesía hermética (37).

espíritu paradójal y revolucionario”. Ello hace que el poema recuerde lejamente a grandes poemas barrocos como el *Primero sueño* de sor Juana, pero el camino está marcado por límites de coloración modernista: “confín rosicler”, “mar amatista”, y presidido por la luz, “gran arco iris”, “ávido tragaluz”. Responde sin embargo a esa concepción barroca la incorporación de Pentesilea de la que el mismo poeta aclara que es la “Amazona emblemática que atrae al Poeta [y] 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”. Pentesilea representa ese esteticismo cargado de incógnitas y su figura introduce un sentido místico-erótico de unión, atracción y huida: “Ella me huía/ y huyéndome me atraía/ como un fabuloso imán”. El tono místico se incrementa en las palabras y actitudes de la diosa (“soy tuya/ para siempre Julio amado;/ sé que en extremo pades”), y en el estado en que permanece el sujeto poético: “Miréla y quedé sin vista;/ quise hablarle, estaba mudo;/ perdí mi espada y mi escudo;/ y erré dos veces la pista”. A partir de ese intento de apresamiento comienza lo que llama el autor la “Peregrinación intelectual del poeta a través de la filosofía”, atravesando “el ateísmo, la Desesperanza y el Caos”, para, avanzando hacia la metafísica, internarse en las “tácitas regiones del alma sola”; vendrán en su auxilio el pensamiento de Haeckel y los principios positivistas, y luego, la poesía hebraica y el arte pagano. En su camino las constelaciones del Dragón y el Cisne son intencionados símbolos de lo utilitario y de la poesía y el arte. A todo ello se unen las referencias a su propia enfermedad, a su “corazón de suicida/ arrítmico y fraternal”. Como es notorio este curioso poema recoge en sí mismo tradiciones múltiples: parte del lenguaje y la simbología barroca, usa elementos de trazo romántico, y simbolismo y modernismo que se alían con una poderosa experiencia subjetiva.

Sin embargo, ni uno ni otro poema debieron satisfacer al poeta, que nuevamente vuelve sobre el tema en la “Tertulia lunática”, poema fruto de amplias correcciones como demostró Idea Vilariño, quien acabó con la leyenda de la gestación del texto con procedimientos artificiales, el delirio o la morfina (1950a: 601-609). El poema despertó en su época comentarios incomprensivos, así Rufino Blanco Fombona escribió en su prefacio a *Los peregrinos de piedra*: “Toda esa *Tertulia lunática* pide la ducha helada y la camisa de fuerza (...) No se discierne claro donde concluye la ironía y em-

pieza el delirar. Todo el poema es una vaga tiniebla de locura, zebraada (sic) de relámpagos de oro” (Herrera y Reissig, 1913: XXIV). Y “Lauxar”, aunque rechazaba el origen del poema en el simple abuso de la morfina, lo atribuía al “pueril deseo de parecer oscuro y exquisito” (Crispo Acosta, “Lauxar”, 1929: 172). Incluso Rafael Cansinos Assens hablaba de que “el esfuerzo de la mente y de la intuición exasperadas no podría prolongarse ya sin confinar con la demencia” (Cansinos, 1927: 153). En cambio, Emilio Oribe supo emitir un juicio más acertado, y vio en él rasgos precursores de la poesía posterior, razón por la cual su obra podría renacer algún día como “poeta del subconsciente, por ejemplo, el precursor surrealista, ya que la *Tertulia Lunática* y la *Torre de las Esfinges*, parecen revelar un inconsciente libre, caótico y musical, que se manifiesta por creaciones no modificadas por el contralor de la razón y el juicio crítico” (Oribe, 1930: 157). Y desde luego hay en el texto una serie de aspectos que lo hacen avanzar sobre su tiempo para proyectarse sobre el ya próximo futuro vanguardista, Eduardo Espina ha llegado a decir que este poema “presenta la primera ruptura con la estética modernista y la primera travesía verbal hacia los límites del sinsentido y de la dificultad” que caracterizarían a la poesía de vanguardia (Espina, 1989: 451); pero es también indudable que dentro de su obsesión verbalizante y de la convicción de que la obra de arte debe construir sus propias reglas, el poema continúa siendo el producto de un modernismo que dentro de sus posibilidades busca una nueva expresión.

La “Tertulia lunática” se apoya en la imagen. El poema es, en sí mismo una experiencia de ensoñación, pero es sobre todo una presentación de la teoría que defiende en su ensayo “Psicología literaria” (Herrera y Reissig, 1978: 343-351) y la puesta en práctica de cuanto pensaba de la palabra: “en el verso culto, las palabras tienen dos almas: una de armonía y otra ideológica. De su combinación que ondula un ritmo doble, fluye un residuo emocional: vaho extraño del sonido, eco último de la mente, cauda rareiforme y estela fosfórica, peri-spirit de la literatura equis del temperamento y del estado psíquico, que cada cual resuelve a su modo y que muchos ni la perciben”. Apoyado en esta teoría Herrera piensa que el arte es lo artificial creado que se construye con la palabra en un incesante desgranamiento inconexo de la realidad real. El proceso de interiorización que se fragua en el poema, para el cual utiliza su experiencia con la droga, da nacimiento al ser mismo

de lo poético: “Lapona esfinge: en tus grises/ pupilas de opio, evidencia/ la catedral del silencio de mis neurastenias grises”; así se van cimentando sus versos sobre la supresión de la lógica, sobre el encadenamiento libre de las imágenes, pero el dominio de la situación por parte del poeta es constante. Porque en este mundo creado en el que según propia opinión “lo inverosímil llega a ser lo real” (Herrera y Reissig, 1978: 350), importa mucho el basamento que establece la palabra, pero también el control que el autor realiza, y la sensibilidad del lector. Por eso aconseja: “No os enojéis contra lo oscuro de la poesía. Tratad de penetrar, sin enfadaros por el esfuerzo” (Herrera y Reissig, 1978: 345) porque “en el imperio de la Quimera, ser visionario es ser real, es ver el fondo. Es que hay dos mundos: uno en masa y otro en espectro” (Herrera y Reissig, 1978: 350). Todo ello parece escrito, sin duda, pensando en su propia poesía y más concretamente en este poema, pues la “Tertulia lunática” tiene algo de poética definitiva y sus versos aluden a veces a importantes procesos metapoéticos: “Las cosas se hacen facsímiles/ de mis alucinaciones/ y son asociaciones/ simbólicas de facsímiles...// La realidad espectral/ pasa a través de la trágica/ y turbia linterna mágica/ de mi razón espectral...”. Esa “realidad espectral” deviene en arte a través de esa conexión reconocida: la “razón espectral” analógicamente exacta. El poeta advierte que lo inverosímil en el arte es verdadero, y que en ese mundo creado los objetos son facsímiles, ya no de lo real, sino de lo alucinatorio y simbólico. Por eso surgen aquí algunos rasgos que la vanguardia amplía y profundiza: la incoherencia, la supresión de la lógica, la atmósfera obsesiva, el humor a menudo negro o macabro, y en definitiva la ambigüedad y la subversión de los valores establecidos. Es cierto que algunos de los mejores poetas modernistas ya lo habían practicado, es el caso de Lugones<sup>8</sup>, pero es difícil advertir tan alto grado de consciencia como la que presenta el poeta uruguayo.

La “Tertulia lunática” conserva una cierta anécdota perceptible en la sucesión que marcan los epígrafes latinos (Pérez Pintos, 1963: 123-149); se trata de un itinerario hasta el encuentro o unión, que es a la vez un proceso de autocoñocimiento en busca de lo inexplicable, de lo que está oculto, proceso en el que parece confluír la droga y lo poético. El ritmo de la décima en la que los versos

---

<sup>8</sup> Estudio fundamental que relaciona ambos poetas en ese final del modernismo: Kirkpatrick (1989).

primero y cuarto riman con la misma palabra nos arrastra por un espacio que es el reino interior de los hallazgos verbales: “En túmulo de oro vago/ cataléptico faquir,/ se dio el tramonto a dormir/ la unción de un Nirvana vago...”.

Los seres fantasmales van ocupando ese mundo en el que se cumplen las más insólitas ambientaciones: “el cielo abre un gesto verde”; “en hipótesis se pierde/ el horizonte errabundo/ y el campo meditabundo/ de informe turbión se puebla”. Se trata de un laberinto o “país psicofísico” en el que habita un “ciprés de terciopelo” o “arde el bosque estupefacto/ en un éxtasis de luto”. El procedimiento personificador proporciona esa sensación fantasmal y rompe los límites de las cosas que adquieren insólitos rasgos o las más extrañas ambientaciones, es decir, una flexibilidad espacial y una adaptabilidad de los objetos. En un espacio así todo es creíble, porque está artificialmente creado. Pero ese ámbito continúa siendo a la vez un recinto interior que constituye la misma vía purgativa (“En la abstracción de un espejo/ introspectivo me copio/ y me reitero en mí propio/ como en un cóncavo espejo”) en la que se aprecia la incertidumbre del final: “lo subconsciente del mismo/ Gran Todo me escalofría”. Penetramos así en el dominio de la personificación que el poeta presenta poblando una “Babilonia interior”. En ese espacio nocturno van emergiendo edificios puntiagudos (ermita gótica, molino humanizado, torre dominada por el búho) en relación con explanadas horizontales: ermita-bosque; molino-noche de opio; torre-“noche de Buda”. Todo produce un dinamismo interior y en el reino de la noche (*Ad completorium*) sorprende la magia negra, las imágenes más inverosímiles y dinámicas, y lo religioso, lo mítico y lo popular producen una avasalladora hiperrealidad: “Un brujo espanto de Pascua/ de Marisápalo asedia,/ y una espectral Edad Media/ danza epilepsias abstrusas,/ como un horror de Medusas/ de la Divina Comedia”. En este mundo creado por el poeta todo converge de manera natural, la cultura (Edad Media, *Divina Comedia*, Schumann o la mitología) sirve para potenciar la imaginería e inventar sobre la misma invención.

Como podemos observar, el eje decisorio del poema es la sucesión de imágenes, alimentado por una elaboración intensa de la palabra, en la que, siguiendo la pauta modernista, la sonoridad juega un papel fundamental. Y las personificaciones consiguen un expresionismo pictórico. En el poema IV las actitudes humanas tocan los límites de la grotesca parodia en la percepción de que el humor forma parte fundamental del arte, que todo es lectura,

relectura o segunda lectura “adarga en ristre, el sonámbulo/ molino metafórica/ un Don Quijote en la liza,/ encabalgado y sonámbulo”.

Uno de los aciertos del poema es el uso de la ambigüedad, aunque todavía dentro de un modernismo evidente, que surge en él por esa autocomplacencia que siempre experimentó en relación con su dependencia con la morfina. Droga y poesía están deliberadamente confundidas (“Tú que has entrado en mi imperio/ como feroz dentellada,/ demonia tornasolada”; dependencia, placer, sufrimiento y muerte se aúnan en ese humor macabro desafiante: “¡Oh Monstrua! Mi ulceración/ en tu lirismo retoña” o bien “Oh musical y suicida/ tarántula abracadabra”). El juego verbal llega aquí a su paroxismo: “Ven, antropófaga y diestra,/ Escorpiona y Clitemnestra”. Como se puede observar, Herrera hace chocar las palabras en intencionada disposición sonora, y no pierde nunca el gusto por lo epitelial del sonido; ello lo ancla en el modernismo de procedencia rubendariana. Pero esa conciencia del gozo desafiante que la palabra puede producir, lo lleva a desbordar lo imaginativo, y a comprender que, como para la vanguardia que está a punto de asomar, la poesía es sobre todo imagen. Imágenes en el espacio, imágenes creadas en un espacio creado que no es posible atribuir solo a la experiencia de la droga. Hay aquí ya mucha similitud con lo que María Zambrano ha llamado “el sueño creador”. Los efectos que la autora analiza pueden relacionarse con la “Tertulia lunática” (Zambrano, 1986: 48). También aquí tienen lugar esos ensanchamientos del espacio y esos adelgazamientos de las cosas. Cada estrofa va construyendo el recinto y acotándolo a posteriori si ello fuera posible, dentro, las cosas se dinamizan y toman facciones humanas que llegan a lo paródico: el reloj bosteza; el parque sufre neuralgia, el pino ronca en latín; el molino es una libélula disecada. La obsesión imaginaria concluye en la formación de un mundo espectral, aparentemente desordenado, en el que el dinamismo es todo interior y no se rige por las leyes físicas. De ese modo el poema surge, como Herrera quería, con una textura objetiva y subjetiva a la vez.

### 1.3. La correspondencia armónica en *Los parques abandonados*

*Los parques abandonados* es el título de los sonetos del apartado tercero. Son poemas que escribió de 1900 a 1908 y los subtitula “Eufocordias” (He-

rrera y Reissig, 1978: 39-49, “sones o armonías del corazón”, según interpretación de Roberto Ibáñez (1976: 40), tal vez porque remiten a placeres y desvíos del amor (Olivieri, 1976: 71-99). El centro es la pareja amorosa o la mujer misma en un marco o espacio en el que se produce la ordenación o la correspondencia. Composición y dinamismo de los seres y objetos vuelven a ser capitales para entender la producción del poema.

La relación amorosa se entiende como fusión o correspondencia analógica en la búsqueda de la armonía universal y es el motivo central de un título que nos remite a un espacio modernista: el parque, que sugiere simbólicamente la posición aislada del mundo como refugio para los elegidos; seres que concentran en sí mismos todo el universo, pues en el acto sexual, según la concepción esotérica, se cumple esa armonía del centro. Además, la figura de la mujer, y la relación amorosa, tiene en Herrera caracteres decadentistas, es decir, el amor se entiende como una rebelión contra la norma que condiciona la esencia natural del ser humano, y cuya realización genera un placer inevitable y morboso. No prescinde, sin embargo, totalmente, de la dimensión eglógica, y la aldeana adopta ademanes parisinos en una insinuación erótica. Un soneto como “Rendición” nos pinta a la adolescente con corpiño y falda, tras los cuales se adivina su aristocrática figura; es la pastora idealizada pero también la sofisticada mujer finisecular a la moda de París: “Lució la tarde, ufana de tu moño,/ ojeras lilas, en toilette de otoño”. Pero lo normal es que la presencia de la mujer sea sugerida únicamente por la misma relación de la pareja amorosa, o por sus gestos en los que cabellera, frente, manos y pies suelen adquirir cierto carácter fetichista: “sobre tu frente agonice un momento”, “una profética eflujo de miedos,/ entre el menudo aprisco de tus dedos,/ como un David, el piano interpretaba”; o “Tu pie, decoro del marfil más puro”. Es la mujer finisecular, tal y como la concibe el decadentismo, con su erotismo y a la vez con ese complicado refinamiento que la lleva a ofrecer sus gracias o a intentar proporcionarlas en el momento mismo de la muerte; de ahí la delectación con que Herrera describe esas figuras mortecinas en las que la satisfacción erótica se produce en el mismo umbral que las lleva a su expiración. Un ejemplo muy claro es “La novicia” en el que el romanticismo del tema queda superado con amplitud, no solo por su indumentaria recargada de joyas: “de piedras, brazaletes y collares”, sino también por el juego místico erótico: el amor después de la muerte, la

necrofilia practicada en el lugar sagrado: “Al contemplar tu cabellera muerta,/ avivóse en tu espíritu una incierta/ huella de amor”.

Esta voluptuosidad explica el gusto por imágenes como “ojos mortecinos” (“La sombra dolorosa”), la tez pálida y las ojeras violetas o lilas, la frecuencia de los tonos mustios, las luces desvaídas, porque la enfermedad, según los gustos del decadentismo llevaba aparejada una mayor intensidad perceptiva. Se observa en la amada la imagen de la muerte y en esa misma línea inverosímil que marca el paso de la vida a la paralización de los sentidos se produce el momento del sumo goce. Idea Vilaríño destaca que Herrera “asume ante la situación o el acto erótico cierta ironía, distanciada manera de mirarlo, de decirlo, que se manifiesta en su exposición deliberadamente técnica o mecánica” (Herrera y Reissig, 1978: XXX) y pone como ejemplo el soneto “Fiat lux” de la segunda serie de *Los parques abandonados* (Herrera y Reissig, 1978: 89). Sin embargo, creemos que tal postura se debe más bien a la concepción que del poema tenía el autor, como criatura desligada de su origen natural y con la misma concepción que del placer tenía el decadentismo; ello propicia incluso una *maniera* en su arte. Por eso hay una cierta uniformidad en las figuras femeninas. Esa imagen de la diosa que impide la entrada al cielo o al castillo del amor se transforma en otros poemas en presentimiento de muerte: “La fuga” combina el amor y la muerte en esa hermosura adornada en tonos negros con un perfil “inquietante de pájaro agorero...”. Este poema presenta bien la contradicción erótica y morbosa, aunque quizá la sublimación de estos sentimientos aparezca mejor en “Amor sádico”. Son estos los procedimientos decadentistas que llamaron la atención a sus contemporáneos y que en algún momento hicieron pensar en la perversión del autor. Pero “Amor sádico” responde al decadentismo literario y es un tema recibido a través del interés y la curiosidad que despertó *A rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans. Amor y repulsión, contradicción que en su raíz misma tiene algo de mítico. Como señala Lily Litvak, el logro en el mismo momento de la muerte sería “un acto que al violentar el final propuesto por la naturaleza proyecta al hombre hacia lo sobrehumano” (Litvak, 1979: 87). Esa realización de la imposible unión, con la mujer sumida en “el eterno luto/ —mudo el amor, el corazón inerte—”, propicia la exaltación final: “¡Jamás viví como en aquella muerte,/ nunca te amé como en aquel minuto!”. Y también en “La novicia” donde las notas religiosas se usan como adecuado desafío, contraste, o mística amorosa

en la mezcla decadentista de lo religioso y lo satánico. Esta tendencia se acentúa en algunos poemas de *Las clepsidras* (Herrera y Reissig, 1978: 107-114) como en “Emblema afrodisíaco”, “Misa bárbara” y “Liturgia erótica”, pero en ellos la historia de amor marcada en los sonetos tiene visos de un itinerario o vía dolorosa señalado incluso por los títulos de los poemas: “El camino de las lágrimas”, “La gota amarga”, “La sombra dolorosa”, “Consagración”, “Anima Clemens” en un intento desacralizador y de deliberada ósmosis expresiva. En “Consagración”, por ejemplo, el intento místico erótico está muy patente en relación al acto ritual de la misa: “Surgió tu blanca majestad de raso,/ toda sueño y fulgor, en la espesura;/ y era en vez de mi mano —atenta al caso—/ mi alma quien oprimía tu cintura”. La referencia que viene a la mente de la consagración de la misa queda acentuada por el ritual del cáliz: “de un largo beso te apuré convulso,/ ¡hasta las heces, como un vino sacro!”. La confusión intencionada de lo erótico y lo religioso de raíz baudelairiana, es frecuente en el modernismo y se ampliará en casi todos los poetas posteriores, especialmente en aquellos que leyeron a Herrera, como López Velarde o el primer César Vallejo. Es constante la colocación de la pareja amorosa en relación con el atardecer y la noche, también la profusión de los colores morados, lilas o desvaídos, en lo que coincide con los gustos del decadentismo, incluso si se introducen estaciones que implican revitalización: “mientras que se pintaba en el ocaso/ la dulce primavera de tu muerte”; también se añade la facilidad de introducción de los tonos morados y el fetichismo de los objetos de ese color, como en “La violeta”: “La tarde saturóse en la glorieta,/ de tu pañuelo suave de violeta;/ al par que sugiriendo tus agravios// veló el cielo, como alma de reproche,/ la violeta cordial que aquella noche/ suspendí de la gracia de sus labios”.

La concepción decadentista que sitúa el amor en esos espacios de luces inciertas, grises, morados, también favorece la introducción del negro en las imágenes de muerte de suntuosa lujuria como la que proporciona la sorpresa un tanto paródica de “Color de sueño” o la muy seria de “Decoración heráldica”. En ambos sonetos el terciopelo negro promueve la sugerencia erótica y morbosa de la aparición femenina en una evidente lectura de *A rebours*<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Es muy conocida la página de *A rebours* en la que se describe el famoso festín en negro; también los diferentes estudios del color que aparecen en el capítulo I (Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, ed. Juan Herrero. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 31 y ss.).

Pero además en estos poemas, la tumba y el ataúd son objetos fetichistas de ese paisaje amoroso, así sucede en “La estrella del destino”: “La tumba, que ensañóse con mi suerte”, aunque luego, en contraste, hablará de “la dulce primavera de tu muerte”; o el ataúd de “La novicia”; o la muerte que se muestra como elemento deleitoso en “Amor sádico”.

En esta colección de poemas se observa una mayor variedad de objetos, y una adecuación de los mismos a esa duplicidad que el poeta quiere fundir: la sencillez del mundo natural y eglógico y la sofisticación del mundo parisino y decadentista. Frente a *Los éxtasis de la montaña* los tiempos verbales aparecen predominantemente en pasado, un pasado casi siempre durativo que se apoya a menudo en pasados puntuales como en un intento de mantener ese mundo que se escapa inexorable.

#### 1.4. El espacio paródico en “La muerte del pastor”

Bajo el epígrafe de Virgilio, “Infelix o Semper, oves, pecus...”, *Las campanas solariegas*, “La muerte del pastor” (“balada eglógica”) (Herrera y Reissig, 1978: 50-56), que data de 1907, reproduce el artificioso paisaje del bucolismo, pero estos elementos naturales que constituyen el entorno y la vida de los pastores trazan el mundo feliz sobre el que sobreviene la tragedia de la muerte. De ese exagerado tono lastimero surge la parodia. Resulta significativo que este poema cierre *Los peregrinos de piedra* porque entraña la destrucción del mundo arcádico.

Esta destrucción de la Arcadia que representa el mundo creado en el texto que constituye *Los peregrinos de piedra* tiene un precedente significativo en el poema “Ciles alucinada”<sup>10</sup> (Herrera y Reissig, 1978: 72-77) que data de 1902, ello no indica más que el poeta espejea sobre sus propios temas desde sus primeros años, con una condición carnavalesca que en la época contemporánea no conlleva ya la burla descarnada, sino el humor y la ironía. Recursos como las anáforas intencionadas: “Ya no luce aquella negra redecilla”; “Ya no cuida de su saya”; “Ya no canta los prodigios”, “Ya no cura los cabritos”; o

---

<sup>10</sup> González-Gerth (1970) apunta la posibilidad de una fuente en “L' après-midi d'un faune” de Stéphane Mallarmé. Pino Saavedra comenta este poema y “La muerte del pastor”, aunque ofrece otra interpretación, con todo advierte que este poema final “tiende a separarse del mundo imaginario del resto de su producción” (43-44; 48-50).

la introducción de palabras rústicas que rompen el hechizo: “Ya los sábados no corre, trémula de regocijo,/ a esperar en el sendero la borrica del cortijo”.

Pero el tono paródico se diluye a medida que avanza el poema y que se va sirviendo de los conocidos recursos de Herrera, musicalidad, personificaciones. En “La muerte del pastor” los personajes de los pastores, el Sabio, el Adivino y el Poeta no se presentan ya en las actitudes rituales comprendidas en *Los éxtasis de la montaña*. El itinerario de la pastora, a través del cual recorre un mundo de égloga, es el de la desesperación ante lo irremediable, aunque no pueda existir en la actitud del sujeto poético una mínima adhesión a sus sentimientos. El tono es paródico. A ello contribuyen algunos factores como el machacón ritmo que produce la consonancia, o las repeticiones de los versos de la siguiente estrofa: “Por el camino violeta / su corazón va llorando / como un cordero inexperto: / ¡Armando! ¡Armando!”. Hagamos notar que el nombre de Armando provoca la rima con gerundio, que en español produce un efecto tremendamente tosco. También la abundancia de exclamaciones y preguntas retóricas que inciden en el tono lastimero: “¡Pobre nieta! / ¡Pobre abuelo!”. O bien la siguiente estrofa en la que las preguntas retóricas provocan un efecto grotesco: “—¿Adónde fue el pastorcillo?/ —¿Adónde irá la pastora?/ —¿Qué será del perro cojo?/ El Adivino lo ignora,/ y también en el ruedo rojo/ ¡y el perejil y el tomillo!...”.

Como en toda la poesía de Herrera es muy evidente el uso de la ironía, el poeta se distancia de este mundo eglógico con la introducción de elementos, actividades o cosas vulgares: “Ya todos saben que ha muerto/ el mozo de la carreta...”; “¡Mal año tienes, abuelo!...”; “ya no oirás la pandereta ni comerás del tocino/ que te brindara tu nieta...”. Pero es quizá más palpable el uso de idénticos procedimientos modernistas, y aun decadentistas, para parodiar el mismo mundo bucólico. De este modo es significativa la introducción del color violeta en esa especie de estribillo del poema: “Por el camino violeta...” e incluso el adjetivo que usa con el término lágrimas, lilas: “va la pastora dejando/ su alma en lágrimas lilas”. Es sabido el gusto de los seguidores del decadentismo de Huysmans por este color, además este mundo literario de la égloga es un mundo creado, descendiente de una tradición, sin aspiraciones de mayor veracidad, pero el poeta modernista da un paso más, artificializa ese paisaje y esos objetos: el camino es violeta, las lágrimas son lilas, el estanque es amatista, “el aire es de terciopelo”; “el cielo/ tiene un ensueño opalino...”, “el crepúsculo amarillo”. El objetivo sigue siendo crear ese mundo,

fijar el espacio personal en el que las cosas se reconocen. Hay que pensar sin embargo en la desproporción que surge aquí entre estos tonos insistentemente decadentistas y el mundo sencillo de lo pastoral.

Si comparamos la técnica de este poema con *Los éxtasis de la montaña* podemos observar la preponderancia, que llega hasta el abuso grotesco, de las personificaciones. La repercusión de la muerte del pastor en la naturaleza está explotada hasta el exceso, desde la metonimia del comienzo: “Se lo dijo a la fontana/ el llanto de una aldeana”, hasta dedicar toda una estrofa para expresar de forma personificada la compasión de la naturaleza: “Lo cuenta en su lengua ruda/ la Soledad rusticana;/ lo deplora la campana/ desde la Ermita desnuda,/ la zampoña que está muda,/ la flauta y la pandereta/ y hasta el cielo que interpreta/ una gran tristeza humana...”. Y a continuación la montaña se viste de viuda, o “mira con penas hurañas”, o ve pasar a la aldeana triste que inicia su recorrido ante esos elementos naturales a los que interroga; la larga enumeración que empieza: “Ella interroga a la vieja/ choza y al campo desierto”, y que reúne elementos abstractos y concretos tiene, en su misma exageración, un evidente tono paródico. También resulta grotesca y hasta cursi la imagen animalizada del perejil y el hinojo lamiendo como un perro el borde del traje de la aldeana: “el perejil y el hinojo,/ el romero y el tomillo,/ lamen el ruedo sencillo/ de su trajecito rojo” o los mismos gestos humanizados del perro Lux ante la pastora.

Así pues, y por todo ello no creemos que quepa otra manera de interpretar este poema que como una parodia de todo lo precedente; significativa es la destrucción mediante la ironía del mundo arcádico en el que el mismo poeta había asentado su obra. Es una rectificación de ese mundo, su envés grotesco; *Los peregrinos de piedra* llevaría como las obras poéticas posteriores su crítica o su reflexión sobre sí misma, en una acción circular abarcadora de poética y de lenguaje.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AMESTOY, Beatriz (1994). “El universo imaginario de Herrera y Reissig”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 531: 103-109.
- BLENGIO BRITO, Raúl (1967). *Aproximación a la poesía de Herrera*. Montevideo: Casa del Estudiante.
- BULA PÍRIZ, Roberto (1952). *Herrera y Reissig (1875-1910): vida y obra, bibliografía, antología*. New York: Hispanic Institute.

- CANSINOS ASSENS, Rafael (1927). "Julio Herrera y Reissig", *La nueva literatura (1917-1927)*, III, Madrid: Ed. Páez, 149-176.
- CRISPO ACOSTA, Osvaldo ("Lauzar") (1929). "Julio Herrera y Reissig", *Motivos de crítica*. Montevideo: Palacio del Libro, 129-197.
- DÍAZ, José Pedro (1948). "Contactos entre Julio Herrera y Reissig y la poesía francesa". *Anales de la Universidad*, n.º 162: 51-68.
- ESPINA, Eduardo (1989). "Julio Herrera y Reissig y la no-integrable modernidad de La torre de las esfinges". *Revista Iberoamericana*, n.º 146-147: 451-456.
- FACCINI, Carmen (1998). "Neobarroco. Discurso de enmascaramiento en Julio Herrera y Reissig". *Gramma y Cal. Revista Insular de Filología*, n.º 2: 173-186.
- GARCÍA MORALES, Alfonso (1998). "Federico de Onís y el concepto de modernismo. Una revisión". *Revista Iberoamericana*, LXIV, n.º 184-185: 485-506.
- GIAUDRONE, Carla (2005). *La degeneración del 900: Modelos estético-sexuales de la cultura en el Uruguay del novecientos*. Montevideo: Trilce.
- GICOVATE, Bernardo (1957). *Julio Herrera y Reissig and the Symbolist*. Berkeley: University of California Press.
- GONZÁLEZ-GERTH, Miguel (1970) "A Probable Source of Julio Herrera y Reissig's Ciles Alucinada". *Romance Notes*, n.º 12: 119-121.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1983). *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1954). *Breve historia del modernismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- HERRERA Y REISSIG, Julio ([1909] 1910). *Los peregrinos de piedra*. Montevideo: O. M. Bertani.
- (1913). *Los peregrinos de piedra*, prefacio de Rufino Blanco-Fombona. Paris: Casa Editorial Garnier Hermanos.
- (1961). *Poesías completas y páginas en prosa*, edición, estudio preliminar y notas de Roberto Bula Píriz. Madrid: Aguilar.
- (1978). *Poesía completa y prosa selecta*, prólogo de Idea Vilariño, edición, notas y cronología Alicia Migdal. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (1998). *Poesía completa y prosas*, edición crítica de Ángeles Estévez (coord.). Nanterre et al.: ALLCA XX, Colección Archivos.
- IBÁÑEZ, Roberto (1976). "La Torre de los Panoramas". *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 13: 19-42.
- KIRKPATRICK, Gwen (1989). *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*. Berkeley: University of California Press.
- (1992). "La prosa polémica de Julio Herrera y Reissig". *Revista Nacional*, n.º 238: 113-127.

- LITVAK, Lily (1979). *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: A. Bosch.
- MAZZUCHELLI, Aldo (2007). *Julio Herrera y Reissig's "Treatise on the Imbecility of the Country, according to the System of Herbert Spencer": An Unknown Source for the Discussion on the Intellectual Self-Image of Latin America, followed by an Appendix Including the First Annotated Transcription of the Original Manuscript*. PhD Dissertation Abstracts International, Stanford University.
- MORA, Carmen de (1998). "Herrera y Reissig o la búsqueda de la palabra *himética*", Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, 1060-1082.
- OLIVIERI, Magda (1976). "La poesía amorosa de Julio Herrera y Reissig". *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 13: 71-99.
- ONÍS, Federico de ([1934] 2012). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, edición y estudio introductorio Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento.
- ORIBE, Emilio (1930). "Sobre Julio Herrera y Reissig", *Poética y plástica*. Montevideo: Imp. Uruguay, 154-191.
- OVIDO Y PÉREZ DE TUDELA, Rocío (1986). "Lo cotidiano: su evolución en la poesía de Herrera y Reissig", *Actas de Modernismo Hispánico. Primeras Jornadas, 7 a 11 de abril 1986*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana/Ediciones Cultura Hispánica, 150-158.
- PÉREZ PINTOS, Diego (1963). "Dos líneas fundamentales en la poesía de Julio Herrera y Reissig", *Homenaje a Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Concejo Departamental Dirección de Artes y Letras, 99-151.
- PEREIRA RODRÍGUEZ, José. (1949/1950/1952). "Las revistas literarias de Julio Herrera y Reissig". *Revista Nacional*, n.º 132: 345-352; n.º 143: 178-189; n.º 161: 205-216.
- PINO SAAVEDRA, Yolanda (1932). *La poesía de Julio Herrera y Reissig. Sus temas y su estilo*. Santiago de Chile: Prensas de la Universidad de Chile.
- RAMA, Ángel (1973). "La estética de Julio Herrera y Reissig: el travestido de la muerte". *Río Piedras, Revista de la Facultad de Humanidades*, n.º 2.
- RAMÍREZ, Marco (2018). "Las eglogánimas de Julio Herrera y Reissig. Tensiones entre el discurso de retiro, la arcadia y la industrialización", *Chasqui. Revista de Literatura y Cultura Latinoamericana e Indígena*, n.º 47, 2: 230-244.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1969). *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*. Montevideo: Alfa.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen (1991). *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- SERRA, Edelweis (1964). "La cosmovisión onírica de la poesía de Julio Herrera y Reissig", *Poesía hispanoamericana. Ensayos de aproximación interpretativa*. Santa Fe: Facultad de Letras de la Universidad Católica.

- TRIGO, Abril (1991). “*Psicología de los uruguayos*, un texto inédito de Julio Herrera y Reissig”. *Hispanérica*, vol. xx, n.º 59: 85-98.
- (1991a). “Una olvidada página sociológica de Julio Herrera y Reissig”. *Hispanic Review*, n.º 59, 1: 25-36.
- (1992). “Un texto antropológico de Julio Herrera y Reissig”. *Escritura*, vol. XVII: 127-142.
- VILARIÑO, Idea (1950). “Julio Herrera y Reissig, seis años de poesía”. *Número*, n.º 6-7-8: 118-161.
- (1950a). “La torre de las esfinges como tarea”. *Número*, n.º 10-11: 601-609.
- ZAMBRANO, María (1986). *El sueño creador*. Madrid: Taurus.
- ZUM FELDE, Alberto (1941). *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo: Ed. Claridad.

