EL MODERNISMO Y JULIO HERRERA Y REISSIG

Miguel Angel Calcagno

Si hubiéramos de comenzar a realizar la apreciación valorativa de la obra de Julio Herrera y Reissig, podríamos en último caso — y frente a la diversidad de opiniones que su producción ha levantado — llegar a la concesión máxima en lo referente a la jerarquía intrínseca de la misma, pero hay un punto de apreciación en el cual aún la crítica más acerba nos tendría que acompañar y es el referente a la incidencia de este extraño grito estético en la sentimentalidad dulce y estirada de nuestro medio literario. La cuenca platense sufría la perniciosa y abrumante carga de la importación romántica que afectara a los dos centros neurálgicos de su colectividad, los cuales parecían impotentes para desembarazarse de tan prolongada y letal tutela. No es que abjuremos de ese movimiento que al decir de un crítico “vino al Plata en las maletas de Esteban Echeverría”: debemos reconocer la pujanza que su exaltación sensible puso al servicio de la causa americanista. Si es exacto que el genio de la creación debe nutrirse en las insustituíbles raíces telúricas y absorber la vida del medio para justificar su existencia, nada más cediendo a este concepto que la producción americana romántica de la primera época. Pero no sólo ha de aposentar sus raíces en el medio para justificarse estéticamente, sino que le es necesario al esfuerzo creador no olvidar la tortura de lo inabarcable: “ese doble dolor de lucha y ascensión”. Por haber olvidado la finalidad estética y debatirse en la pasión transitoria de una situación política es que ha caducado casi la

totalidad del esfuerzo creador americano del siglo XIX. En cambio cuán reconocida está América social y políticamente a ese olvido! "La literatura de aquella edad no es una literatura estética sino una literatura política y que desconoce los generosos fines del arte, constituyendo más el fruto de un credo de cívicas inquietudes que el fruto de un credo de calológicas convicciones. (*Julio Herrera y Reissig*, por Carlos Roxlo — *Revista Nacional* n° 95).

Como observadores imparciales y en el afán de pontualizar no debemos disminuir la faz positiva de este período: el germen de los mejores y más auténticos valores americanos produce sus frutos: José Joaquín de Olmedo (ecuatoriano) y José María de Heredia (cubano) apuntalan este romanticismo constructivo que en el Plata produce el byronismo de Esteban Echeverría y los perfiles de la prosa romántica del Feundo de Sarmiento.

Pero una vez apagada la omnipotencia de la dictadura caudillista se produce una segunda etapa: ... "empieza para el continente un período de tranquilidad económica. Y el poeta traslada sus musas desde el estruendo de la batalla hasta los coquetones gabinetes de las demiselas." (*Herrera y Reissig en la poesía americana*, por Julio Moncada — *Revista Nacional* n° 126). Estábamos, pues, ante un nuevo ciclo romántico que abandonaría el fragor de los campos ensangrentados y el no menos sangriento albur de la osadía panfletaria. La viril contienda se tornaría en cortés escaramuza de salón o en la lacrimosa queja. Lo que ganaba la posición en "forma" estética lo perdía con creces en utilidad social (lejos estamos de proclamar la motivación utilitarista de la creación artística).

En nuestro país este romanticismo de divisa "desinteresada" con matices franceses fue importado por el autor de *La Cautiva*, tomado por Adolfo Berro que le abrió senderos en el panorama nacional e izado por Juan Carlos Gómez, el arrebatado subjetivista que conmovería hasta al escolástico

y arcaizante Acuña de Figueroa, con "el desaliño de su producción desordenada y triste".

A este segundo período (y ya en las postrimerías del siglo pasado) responde Zorrilla de San Martín, quien junto con Pérez Bonalde y González Prada cierra este corriente americana reflejo del movimiento europeo. Si bien Zorrilla de San Martín superará evidentemente esta tendencia puesto que con *Tabaré* (aparecido en 1886 pero conocido por el público desde 1880) se producirán en nuestro medio los primeros atisbos del modernismo, con la incorporación de algunas novedades que realmente no desdeñarían los poetas modernistas. Se han citado imágenes de Zorrilla al respecto:

Donde vuelan los pájaros oscuros
que no duermen jamás.

.....
El sueño que en sus ojos se ha sentado
no se levantará!...

.....
quién en medio de la noche
con esa voz de mis ensueños anda?

(*Iniciación del Uruguay en el Modernismo Literario*, por Raúl Montero Bustamante — *Revista Nacional* n° 137).

Más convincente nos parece para demostrar la potencial modernidad de Zorrilla transcribir fragmentariamente su poema "*La Soledad*", con el cual se acalló en plena juventud su Musa poética:

La soledad se sienta al lado mío
de noche, a medio día, en la alborada:
yo la miro y me mira y le pregunto:
De dónde vienes? Habla!

.....
De una llanura que crucé da prisa
en la noche después de una batalla.
Vengo hasta aquí desde muy lejos, vengo
del fondo de tu alma.

Hay en esta composición una virtualidad de simbolismo explícito que lleva por quinquagésimas transmutaciones a la su-

gerencia de una posición que ya enseñoreaba blasones en la Francia de la media voz y el sinfonismo. Más evidente es aún su vinculación con el soneto "Color de sueño" de *Los Parques Abandonados*, como hace notar José María Delgado en su estudio sobre Zorrilla de San Martín (*Juan Zorrilla de San Martín*, por José María Delgado — *História Sintética de la Literatura Uruguaya*, Tomo I): "No se necesita ser muy sutil para hallar una repercusión directa, o por lo menos una correspondencia, una traducción de estado anímico idéntico, entre *La Soledad* de Zorrilla y uno de los más estupendos sonetos del gran artífice de *Los Peregrinos de Piedra*:

Anoche vino a mí de terciopelo;
Sangraba fuego de su herida abierta;
era su palidez de pobre muerta
y sus náufragos ojos sin consuelo...

.....
y luego que, movido por su llanto,
quién era, al fin, la interrogué, me dijo:

— Ya ni siquiera me conoces, hijo.

Si soy tu alma que ha sufrido tanto!

Sin compartir la opinión del señor Lauxar sobre la obra de Zorrilla (*Motivos de Crítica*) en cuanto a la complejidad y sutileza de estos versos, creemos sí que al bardo de Tabaré preludiaba una nueva corriente creadora. Y su posición independiente se afianzaría aún más con su nueva concepción de la época.

Pero no sólo esta voz se alzaba en nuestro medio reflejando nuevas inquietudes, sino que ya el grupo heinista se hacía sentir con innovaciones de forma y esencia: Rafael Fraqueiro con sus libros *Recuerdos Viejos* y *Allegretto*, Alfredo Zubiría con sus colecciones *Flores Enfermas* y *Faroles Apagados*, María Eugenia Vaz Ferreira con algunas producciones líricas y que en 1898 alcanza ya una voz sumamente personal, y Carlos Roxlo, con algunas bellísimas composiciones. A propósito de María Eugenia, destaca Vasseur su faz precursora (*El caso Herrera y Reissig* — *Maestros Cantores*, por Alvaro Armando Vasseur) transcribiendo dos fragmentos:

Dentro la copa, bruñido nácar, que el talle esmalta,
Tienes la vaga lánguida esencia que a mí me falta.
Yo de mi frente cuna sin lumbre, sin alegrías,
te daré en cambio las insondables melancolías.

.....
Dos nidos con mis cabellos

hice en mis sienes y en ellos...

Fuera de nuestro país la renovación había dejado también sentir sus voces: en Buenos Aires, Ricardo Gutiérrez en el *Libro de las Lágrimas* había creado un ritmo personal que llamara la atención a Rodó; Olegario Andrade en sus composiciones había incluido imágenes novísimas; Leopoldo Lugones en *Montañas del Oro* ya demostraba potencialmente su formidable multiplicidad poética y su rebeldía con la época. En América las nuevas voces se multiplicaban: Pérez Bonalde, el venezolano a quien se debió la traducción de Heine y su compatriota Andrés Mata; Santos Chocano en Perú con la pujanza de sus imágenes; Julián del Casal en Cuba; Gutiérrez Nájera en Méjico y el aún influyente José Asunción Silva del cual permanecen emocionalmente intactas algunas composiciones.

Es en este cuadro cambiante y augural que comienza a moverse la figura de Julio Herrera y Reissig. Tiene que habérselas con un interregno en el que agoniza un gran ciclo y se anuncia el despertar de un movimiento aún no orientado en esta América, receptáculo de novedades. Comenzará a escribir bajo la influencia de la trillada escuela romántica: "Sus primeros cantos e España, a Castelar, a Lamartine, a Guido Spano son largas tiradas de elocuencia declamatoria, bastante plagadas de viejos lugares comunes y tocados con el gorro frigio del civismo republicano, heredado de los poetas del Ateneo. A decir verdad, nada presagia todavía en esos poemas enfáticos y verbosos, al futuro artífice simbolista de *Las Eufocordias*. (*Julio Herrera y Reissig* — *Proceso Intelectual del Uruguay*, por Alberto Zum Felde — Edición Claridad, 1941).

Esos escolásticos principios no permitían augurar el sesgo imprevisto que habría de tomar su estro. Muy por el contrario, tanto su producción como su posición estética estaban encuadradas dentro del más puro aliento hugueano. Sería necesario más luego el contacto con genuinos avancistas del nuevo credo simbolista para que su nave siguiera la nueva ruta. "Esa poesía a Lamartine que escribió Herrera a los veintitrés años está muy lejos de ser un desacato. Después vendrían las encendidas polémicas con Roberto de las Carreras que le revela a Samain; con Guzmán Papini que, prolongando un colorismo de romántico, no podía aceptar el arte simbolista. Se orienta aún, condena — él, que iba a ser un raro — "las extravagancias y el esoterismo de los raros que se pasan la vida haciendo danzas macabras con el idioma, inventando ritos en el laboratorio de sus imaginaciones enfermizas". Del simbolismo dice que "no sabe si ha nacido o está por nacer aún y los que hoy se llaman nuevos en literatura no han inventado nada, sino que exhumaron lo que ya se conocía". (*Julio Herrera y Reissig*, por V. García Calderón — *Semblanzas de América*).

Para quien pudiera extrañarse por el giro total de su posición estética a producirse en breve plazo, hemos de aclarar que la naturaleza sumamente influible de Julio (mejor diríamos moldeable) fue campo propicio para todas las incidencias. "Fué uno de esos hombres que se forman desde afuera" (D. L. Bordoli — *Revista Nacional* n° 95), por onde resulta lógicamente explicable que sucumbiera al influjo avasallante de una tradición romántica y aún (a fines del siglo) exitosa.

Esta primera fase tradicionalista ha servido a sus opositores para negarle toda virtualidad renovadora (o casi toda) con una tenacidad que a veces ha alcanzado el nivel de la diatriba personal. Tal lo que ocurre con Alvaro A. Vasseur quien expresa: "Si el 97 ó 98 Reissig hubiera logrado singularizarse en algo o por algo novedoso, habría colaborado en las revistas uruguayas y argentinas". Y, en otra parte: "Entonces (1900) ni Rodó, ni María Eugenia, ni su hermano Vaz Ferreira sabían de Reissig. El único "esteta" que des-

collaba era Roberto de las Carreras... Entonces el maestro estilístico del altílo, que Reissig llamaba "la torre" (en la calle Ituzaingó, 235) era Roberto." (*El caso Herrera y Reissig*, en *Maestros Cantores*). En toda la exposición de Vasseur se descubre un apasionamiento no precisamente de carácter puramente teórico.

El mismo Herrera se encarga de concretar su posición de la primera época en un artículo *Conceptos de Crítica* (1899) en el cual luego de asegurar la validez del eclecticismo que tiene apreciaciones despectivas. Únicamente le reconoce una virtualidad fertilizadora a la manera de los deltas malsanos pero fecundos. Estaba muy lejos el poeta de sospechar su avasallante e inmediata evolución.

Pronto vientos de fronda iban a llegar impetuosos desde la refinada e inagotable Europa a la aún colonial y declamatoria América.

Fue Francia en la segunda mitad del siglo XIX cuna y vivero de variadas disconformidades generadoras de posiciones estéticas, que tuvieron un punto de partida común: la prescindencia de lo subjetivo como materia de creación poética. Así se agrupan hacia 1865 Mallarmé, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Catulle Mendés, Villiers de l'Isle Adam, etc., en lo que se ha dado en llamar el Parnaso: fórmula aproximativa que reúne a los perseguidores de la perfección formal impasible. En treinta años, aproximadamente, el movimiento parnasiano habría de cristalizar en su obra más ortodoxa: *Les Trophées* (1895) de José María de Heredia, una centena de sonetos que son el arquetipo de la nueva perfección. "Con Heredia la impersonalidad de un autor llega al grado máximo." (*El movimiento literario contemporáneo*, por Georges Pellissier — Cap. III).

Otros creadores, en cambio, reaccionaron contra el decálogo romántico y sus desbordes emocionales, oponiéndole un arte de sugerencias e insinuaciones, esmaltado por asociaciones inasibles y recubierto, a veces, por el bizantinismo de un mosaico exótico y artificioso. "El simbolismo entiende que

la poesía tiene por objeto no marcar con precisión formas determinadas sino evocar el alma de las cosas." (id. Pellissier.) "La poesía consiste en crear; hay que tomar en el "yo" humano, estados, fulgores de una pureza tan absoluta que cantados y puestos a la luz constituyan, en efecto, las joyas del hombre. Entonces hay símbolo, hay creación y la palabra poesía tiene su sentido" (Mallarmé — *Enquête sur l'évolution littéraire*, por J. Huret, pg. 62).

Estas dos posiciones reaccionarias fueron las que promovieron el surgimiento de las diversas corrientes francesas que germinaron hacia 1886: decadentes, progressistas, wagnerianos, quintaesentes e simbolistas, aunadas por el solo denominador común de la emancipación romántica. La lista de los autores que en Francia abrazaron las nuevas estéticas sería interminable: Adolphe Retté, Mauricio Maeterlinck, Maclair, Béranger, Laforgue, Raynaud, etc. Bástemos destacar de entre ellos a Verlaine (quien quizá alcanzará la cima del Romanticismo de no mediar la providencial y fatídica influencia de Rimbaud), Baudelaire (teórico del decadentismo) y Mallarmé (verdadero maestro del simbolismo).

Las nuevas corrientes incidiendo en el panorama americano van a producir una reacción que se diferenciará localmente, aunque en su conjunto integre el despertar modernista de América. La primeira influencia que se siente en el Plata de este incipiente y difuso despertar es aportada por el paladín de la nueva forma, Rubén Darío. Este, conjuntamente con Lugones, inicia por estas latitudes el culto de las formas liberadas con la introducción de los principios de la "nueva Francia". Por una curiosa refracción esta nueva conciencia americana incidirá en España, despertando a su vez a la Patria común del anquilosamiento declamatorio. "Lo que se ha dado en llamar "modernismo" y antes "decadentismo" llega al Río de la Plata en 1896 con Rubén Darío. Poco después se diversifica y se intensifica con la colaboración de Jaime Freyre, de Lugones y de nosotros (grupo del Mercurio)." Es Vasseur quien habla (*Maestros Cantores*). No po-

demos resistir a la tentación de transcribir: "El modernismo fue consigo a Montevideo en octubre de 1900, como antes había ido con cada número de *El Mercurio*, del *Buenos Aires* y de *Iris*. Y no sólo el modernismo poético. También fueron el modernismo ideológico y el modernismo social" (Vasseur, ob. cit.).

Lástima para Vasseur que tengamos presentes también las palabras de Darío, autoridad indiscutida y figura saliente en cuestión: "La historia del movimiento de ideas que cambiara el modo de pensar y los procedimientos en la poesía castellana en estos últimos tiempos, y cuyo primer impulso partió de América, está por escribirse. Casi todos los que han tratado de ello, en someros artículos, han demostrado escaso conocimiento del asunto, y han errado hasta en detalles cronológicos. Ese movimiento de ideas tuvo en cada una de nuestras repúblicas y en España, entre sus mantenedores, un representante principal. En el Uruguay no hay duda de que fué el angélico y visionario soñador de sangre patricia, quien pudo más que ningún otro ante los anhelos de una de las juventudes más ardientes y animadas de claridad de todo continente. (*Julio Herrera y Reissig*, por Rubén Darío — *Alfa*, n° 71 — 1952).

El origen generatriz del modernismo va a determinar una reconocible raíz común en sus variadas manifestaciones. En afecto: el bagaje poético, la tramoya laborable de este período es de procedencia literaria europea (y no decimos francesa, por no ignorar la cuota-parte que pueda corresponder en el balance a Poe, Bjornson, etc.). Era norma común entre la juventud de nuestro continente la reacción contra el matiz americanista, como forma de evasión a la condición del regionalismo limitativo. Herrera tributó agobiante corbea a este afán evasivo de universalidad.

"Tal fue, casi unánimemente, el gran pecado del modernismo latino-americano que, en general, aparece hoy como un reflejo del modernismo francés, así en sus formas como en sus motivos. Y de tal pecado no quedó exento, a pesar de

todo, Herrera y Reissig. Toda su poesía como la de Darío, como la de Nervo, como la de Lugones (éste, sólo en parte), se alimenta del motivo literario europeo, de la sugerencia del libro de ultramar. (*Julio Herrera y Reissig — Proceso Intelectual del Uruguay*, por A. Zum Felde).

Ese mismo origen extra-influyente y complejo del modernismo (asimilación de diversas escuelas) determinó sus especiales características nacionales, acentuadas más aún por los especiales factores locales.

"En la conformación modernista entró el romanticismo y según la nacionalidad el matiz modernista fuera diferente. garon los colores y la dureza del mármol, y el sentido barroco de América le dió su profunda sonoridad arquitectónica" (*Herrera y Reissig en la poesía americana*, por Julio Moncada — *Revista Nacional*, n° 126). De ahí que según el autor y su carga de hojarasca; simbolistas y parnasianos le entre-Exacerbado el conjunto por el factor psicológico hombre-pueblo. Ello aclara las diferencias de los caracteres herrerianos con los de Darío, Lugones e Chocano.

La onda de extraños acordes no podía resbalar por sobre "aquel formidable instrumento en disponibilidad" sin motivar, a su vez, resonancias nuevas e imprevistas. Se produce un augural período de tránsito emotivo, acelerado y exacerbado por la aparición en el cuadro herreriano de una singular personalidad: Roberto de las Carreras. Combinación heterogénea de impulsos auténticos y postizo afán de asombrar, mezcla de Byron, Brummel, Oscar Wilde, Alcibíades y Don Juan, con una finalidad estudiada y orientada: enfrentar el ambiente pueblerino y retrógrado de aquella sociedad "de almaceneros minoristas." Su byronismo no se detuvo ante la frontera de la confesión descarnada y así exhibió como trofeos su bastardía y su dandysmo, con la misma osadía con que Wilde sacudiera las reticencias de su medio brumoso. En sus poesías humorísticas aparecidas en *El Día* (1896) y en sus prosas poéticas de *Sueño de Oriente* (1898), *Saludo a una palmera* y *Palmo a Venus Cavalieri* se encuentra esa desor-

bitada rutilancia del tropo y la desenfrenada hipertrofia de una perseguida originalidad. Sus novedades produjeron el afecto deseado y muy pronto el ambiente culto montevideano se debatía buscando la dosis de sinceridad y la proporción de afectación que componían su "pose revolucionaria". El propio Samuel Blixen en 1895 escribió un artículo sobre él, en el que se preguntaba si de las Carreras era o no un "deca-dente auténtico".

Los desacatos de Roberto a la consigna social "fin de siglo" provocaron pronto la reacción pudibunda del medio, agravada fundamentalmente por la aparición de *"Sueño de Oriente"*, folleto que se juzgó escandaloso y ofensivo. Su autor fue proscripto por la sociedad montevideana.

Herrera y Reissig que dirigía entonces (1899-1901) *La Revista* le abrió los brazos al excomulgado y publicó un artículo en el cual afirmaba: "Roberto de las Carreras es un sibarita que sienta mal en el rebaño burgués de nuestros literatos." ... "Aunque no se conocían, Roberto apareció al día siguiente, tuteándole. Se hicieron inseparables. Desde entonces la colaboración y el intercambio constante y recíproco, sellaron esa amistad con huella perenne (transcribimos fielmente) (*Algunos aspectos ignorados de la vida y la obra de Herrera y Reissig*, por Teodoro Herrera y Reissig — *Hiperión*, n° 87).

Desde ese momento la influencia de Roberto sobre los corifeos de la Torre y muy especialmente sobre el Pontífice será absoluta. Su imperio no sólo se ejerce sobre el plano literario sino que se refleja hasta en las minucias de la realidad diaria.

"Roberto de las Carreras ejerció una viva influencia personal sobre Herrera y Reissig, en aquella época. Ambos tenían más o menos la misma edad, pero Roberto de carácter más enérgico y atrevido que Julio, traía de París el prestigio seductor de su anarquismo elegante. A su contacto débese, en gran parte, la conversión ideológica de Herrera, y son de

influencia suya ciertos pujos de erotismo donjuanesco que aparecen en escritos de Herrera de aquel entonces, y que tan ajenos son a su temperamento" (Ob. cit., Zum Felde).

Teodoro Herrera y Reissig reconoce que la debilidad de carácter de Julio y su afán por la innovación lo hacían caer muchas veces en la pendiente de la tontería relumbrona, y hace imparcialmente el balance de lo mucho bueno y de lo tanto malo que el poeta adeuda a la influencia de Roberto: "...fue Roberto de las Carreras, sin duda alguna, el poder personal y espiritual más influyente que sufriera Julio en su corta y fecunda vida de escritos. Juntos gestaron los desplantes de "snobismo" que todos conocen: el *Decreto* sobre la Diéresis Silenciada y la *Proclamación de la inmunidad literaria de su persona*, el soneto en llave de U, la carta al ministro Bachini, la descendencia directa del "homo lupus". (Teodoro Herrera y Reissig — Ob. cit.).

Es innegable que tan singular influencia concreta y personal vino a sumarse a la general reflejada en el ambiente por la llegada de las nuevas doctrinas europeas. Ciertamente que no sabemos dónde se habría detenido la evolución de Herrera y Reissig de no mediar el influjo cálido y absorbente del iluminado bastardo, pero esa evolución en sus gérmenes ya estaba en él y los frutos no se habrían de hacer esperar. Cuando publica *Wagnerianas* (1899-1900), en diversas revistas, la transformación se halla ya explícita:

el haschisch de tus besos me hará ver mil Estambules

.....

como blasfemias sangrientas que Richepin cincelara

.....

Como Poe yo amo el negro...

.....

y el zorzel ebrio de cantos es Verlaine frente a una copa!

.....

Le Cardonnel tararea su triste Ave María de suspiros...

.....

Hay aquí un manifiesto afán "nuevo estilo" y un confeso conocimiento de los "raros" europeos, mezclados a un colorismo enumerativo no desprendido aún de la estructura romántica. A breve plazo — puesto que se ha dicho que Herrera es un devorador de interregnos, habría de cristalizar su evolución, y así cuando al año siguiente (1901) en el *Almanaque Artístico del siglo XX* aparecen sus *Pascuas del Tiempo* encontramos al trovador funambulesco, esotérico, desmesurado, que ha desarrollado hiperestésicamente su matinal colorismo.

El propio Teodoro (ob. cit.) se encarga de trazar un paralelo de la transformación en el estilo sufrida por su hermano, y a tal efecto inserta un fragmento de *Desolación Absurda* con las formas tenidas antes y después de la renovación:

Primera forma: Nube de tenues suspiros
en alas del aire presos,

.....

Y los sauces en montón
Fingen en los camalotes
Misteriosos sacerdotes
En actitud de oración.

Forma posterior: Noche de tenues suspiros
platónicamente ilesos

.....

Y los sauces en montón
obseden los camalotes
como torvos hugonotes
de una muda emigración.

También destaca Teodoro tres sonetos de *Las Clepsidras* como pertenecientes a este período de transición (*Epitalamio Ancestral*, *Misa Bárbara* y *Liturgia Erótica*). Como vemos el proceso abstractivo y quintaesente se hallaba en la ruta de una compleja ascensión.

Rubén Darío (*Alfar*, nº 71), a quien Julieta de la Fuente cediera algunas poesías de su esposo, señala que ya en 1900 estaba delineada la evolución de Herrera y Reissig y al efecto cita *El Hada Manzana*, que habrá de formar parte de los *Peregrinos de Piedra*, y en la cual destaca ya "el uso del verso libre, la adjetivación fuera de clisé, el tropo caprichoso, la tendencia a sugerir y a sintetizar."

El nuevo procedimiento creador estaba respaldado en el concepto herrero por una posición estética, sorprendente en un autor que buceaba aún en el caos del proteiforme alud modernista. Dice Herrera en *Psicología Literaria*: "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: valor extraño del sonido, eco último de la mente, cauda rareiforme y estela fosfórica, pero-sprít de la literatura, equis del temperamento y del estado psíquico, que cada cual resuelve a su modo, y que muchas veces ni la perciben." (Prosas, 1918).

Vemos en este fragmento la exuberancia verbal aflorando en medio de una exposición teórica, y exponiendo la doble imagen del valor-palabra. Esa misma exuberancia verbal va a ser defendida en forma y proceso en el mismo trabajo: "Se juzga ingenuamente que lo sincero, lo real, lo espontáneo, es siempre lo simple... Hay como un instinto imbecil, como una rabia turca en repeler sin examen las cosas finas, sinuosas, afiligranadas, reflectantes, en que se evoca por asociación y sugestivamente. No se repara en que lo sutil es a veces lo vital, lo expresivo, lo exacto mismo."

Esto resulta abiertamente una profesión estética de la que no se desdirá nunca, pese a su naturaleza influible que lo hacía fácil presa de la marea-ambiente. Y esta admiración por lo sutil y elaborado, por el desenfreno de la imagen y la rebúsqueda del calificativo será la norma definitiva que no abandonará jamás. Puso este instrumento o vehículo, que se forjara, al servicio del ideal estético que cultivó toda su vida, y del cual fuera constante y desinteresado servidor. Su

opinión con respecto a la finalidad perseguida, a la Belleza como última y única razón de su voz creadora, nos la da en una prosa, *El Círculo de la Muerte*, de la cual extractamos lo que juzgamos más significativo: "El campo de la Estética, tanto en su fondo como en su apariencia, sigue dividido en banderías que entrañan las más variadas indumentarias..." — "Y qué es belleza al fin; en qué consiste; cómo se produce; en dónde se la encuentra; cuáles son sus leyes?...". Luego de fusionar la antítesis Platón ("Pensad y haréis sentir") Verlaine ("Sonad y haréis pensar; sugerid ideas por simples sonidos: las dos son ideas melodiosas. Todo ritmo da un pensamiento. Impresionad."), pasa revista a los motivos creacionales de las distintas épocas y escuelas, para venir al desfiladero de la esencia de la Belleza, planteando tan delicado punto de este modo:

"Por qué, pues si el espíritu evoluciona en sus más altas especulaciones... cómo, pues, no se ha resuelto en un tipo fijo y más alto de apreciación y de cultura el sentido de la Belleza?...".

Este interrogante lo resuelve por el camino del más puro idealismo platónico al afirmar que lo Bello "es un recuerdo de Dios, superviviente y sellado en nuestros espíritus, el que no puede, por lo tanto, variar, ni desvirtuarse, libre de toda acción de Naturaleza...".

Con respecto a la Religión y a la Moral proclama su prescindencia como factores estéticos ya que su relatividad humana los excluye de una unión con una verdad absoluta. Dice así: "Tampoco el interés, la religión, ni la moral — simples accidentes o circunstancias de la obra — rebasan una época y, por consecuencia, no subsisten una vez eliminados dichos elementos subalternos por otros de su especie, o transplantados a distintos países, en que prevalecen diversas costumbres"... "Pienso que la moral en Arte es sólo un punto de vista... El arte no está obligada a ser cátedra evangélica, ni debe degenerar en eje de conducta de los hombres. Dado que lo bello no es lo útil, que subsiste independiente-

mente de aquel atributo por qué exigir al Arte una utilidad social o doctrinaria que repugna a su naturaleza íntima? ...".

Finaliza afirmando que lo eterno en la obra es "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, estre-meciéndonos, al simpatizar con nuestra misma substancia ...".

Al servicio de este altísimo sacerdocio desinteresado puso toda su vida, que resultó demasiado breve para sus ansias. Poco pudieron contra su profesión espiritual la indiferencia primero y la hostilidad luego, de un medio que no supo reconocer en él el impostergable señorío de un forjador predestinado. "En ese Montevideo atrabiliario de los almaceneros al por menor, dividido en blancos y colorados, como dice Mas y Pi, tuvo la osadía de no encenagarse en la política, de oponerse al medio, de componer poesías abstrusas, y de vivir aislado y con la mirada en Francia" (*Los Éxtasis de la montaña*, por Carlos A. Ronchi — Nosotros, n° 78).

El propio Herrera y Reissig en el espúreo reportaje que le hiciera años más tarde Juan José de Souza Reilli (*Caras y Caretas*, enero 19 de 1907) nos habla con distante subestima de su primera época literaria y tiene amargas frases (alienadas con doloroso humor) para con el Montevideo de entonces: "Por esa poesía cordilleresca, titulada *Miraje*, se me llamó "genio", "imaginación hugoniana" y otros desatinos, igualmente agradables. Qué infamia! Eso me dió fama de gran poeta. En 1890 fundé la Torre de los Panoramas, émula de las torres de Babel, de Alexandria, de Pisa, de Babilonia, de Eiffel. — Fui un poeta de la aristocracia, encajado en pleno campamento charrúa. — Aún no soy disputado. Ni siquiera cónsul... Vivo en plena lujosa miseria, comiéndome mis títulos aristócratas. El progreso no existe para los artistas en esta ciudad colonial, jesuítica, mongólica por excelencia. Así, para qué escribir? El país, literariamente, es sordo-mudo. Oh, paradoja de la literatura, en un cementerio de almas! ...".

Es éste uno de los gritos confesionales más sentidos y emotivos, pese a la zumba agria que lo disimula, y que dice más a lo vivo de la profunda decepción de Herrera y Reissig con respecto al ambiente. Su respuesta a la indiferencia y hostilidad circundantes fue de un estoicismo suicida: absoluto encerramiento y permanente introversión. Se repliega en sí mismo, desdeña lo cotidiano y corriente, y se construye un paraíso ficticio en el que campea absoluta su vena iridiscente por sobre la incondicional devoción de los jóvenes iniciados que lo rodean.

Así en una carta abierta que en 1902 dirige a su amigo Onetto y Viana (*Epílogo wagneriano a la política de fusión, con surtidos de psicología sobre el Imperio de Zapicón*) expresa su concepto sobre la situación nacional y el ambiente de "la aldea": "No arrebujo en mi desdén por todo lo de mi país, y a la manera que el pastor tendido sobre la yerba (sic) contempla con ojo holgazán correr el hilo de agua, yo, despreciándome en los matorrales de la indiferencia, miro, sonriente y complacido, los sucesos, las polémicas, los volantes en la maroma, el galopar de la tropa púnica por la llanura presupuestívora, el tiempo que huye cantando, todo lo miro y casi no lo veo, Carlos amigo!... Yo no sé qué será de mí, rendido de soportar la necesidad implacable de este ambiente desolador ...".

Aquí está claramente planteado el divorcio con la sociedad y la aceptación de una sanción material con que aquélla lo va a retribuir. La grieta estaba abierta y Julio nada hará por disimular la escisión. Muy por el contrario, lo que al principio fué solo despego y alejamiento se transformará con el paso del tiempo en melancólico rencor. La sociedad nuestra no lo supo distinguir (recordemos las frases de Zum Felde: "había una abismal diferencia entre su estructuración y valoración y las de las cultas sociedades europeas que aplican una distinta escala para la apreciación del artista y del burgués.") Julio, por su parte, no supo transar: "Tal vez pudo transar con alguna imposición de su ambiente. — Pudo

ser lo que llegaron a ser en el país todos sus hermanos en letras frente a las crueles solicitaciones de la lucha por la vida. Pero Herrera y Reissig fue poeta absoluto. Y el rasgo determinante de su personalidad ni la miseria fue capaz de alterarlo." (*Litterae* — José G. Antuño).

Esa intransigencia del artista, esa conciencia y orgullo creador se exacerbarán aún más frente al fariseísmo circundante adquiriendo matices de desplante retador. Así lo vemos en la carta al Ministro de Relaciones Exteriores don Antonio Bachini: "La ocasión la pintan calva y juzgo que sería del demostrarme en un acto que por todos lados me satisfacería (sic), la confianza y la buena voluntad de V. E. y del señor Presidente, ya anticipadas en generosas promesas, y en conceptos de sincera amistad... Se dice que acuden por centenares los postulantes y hasta que existe el candidato seguro por parte de V. E. y del señor Presidente. En todo caso, yo que no he querido incomodar personalmente al señor Bachini y que desearía no se me confundiera con los tantos cuantitativos, acudo a la alta magnanimidad y luminoso criterio selectivo del señor Ministro, con todos mis escasos méritos políticos y con la frente bien ancha y bien limpia, por sí juzgare la hora digna de mis aspiraciones. No sé qué me dice el corazón de obscuro y negativo como la sentencia infernal del Dante, pero, conste en el peor de los fracasos, que a mí no me han hecho, sino que soy; que es más lo que merezco que lo que he pedido, y que siempre daré más de lo que se me ha dado. Mi ilustre amigo el señor Bachini, en caso de serle grato, podría valientemente hacer valer mi nombre y mis palabras al señor Williman y tal vez algún día se me hiciera justicia y el país fuera digno de Julio Herrera y Reissig. Sin otro motivo, lo saluda hasta la historia. — J. H. y R."

Sin embargo y pese al tradicionalismo declamatorio de la juventud fin de siglo, hubo un puñado de jóvenes reaccionarios que agitados por las nuevas corrientes descubrieron en Herrera y Reissig al iluminado esteta que recogía e izaba en nuestro país la antorcha de la renovación; eran ellos — entre

otros —: César Miranda, Pablo Minelli González, Illa Moreno, Andrés Demarchi, Juan Picón Olaondo, Raúl Lerena Joanicó, etc. Juntos fundan la Torre de los Panoramas (a fines de 1902 y comienzos de 1903), conciliábulo y fermentario de un pacto contra la chatura y cuslería del medio, y al mismo tiempo albergue y crisol de todo lo novedoso y desorbitado. Este grupo de avancistas reviste a la Torre con una irrealidad de la que la despoja la cruel precisión de algunos testigos: "Aquella Torre era simplemente un altílo, casi decrepito, que apenas surgía del nivel de las azoteas; sus paredes tapizadas de estampas y fotografías mostraban a la larga el gusto y la pobreza de sus familiares. Un bonete turco, um par de floretes enochecidos, una mesa pequeña y dos sillas claudicantes decoración y mobiliario. — La azotea, ofrecía un vasto panorama... de ahí lo de torre de los panoramas." (*Julio Herrera y Reissig*, por Pablo de Grecia — *La Cruz del Sur*, nº 28).

Andrés Demarchi nos dice: "Qué es la Torre? Una deteriorada buhardilla de un tercer piso de la calle Ituzaingó, a dos cuadras del Templo Inglés. Así se llama a la buhardilla: Torre de los Panoramas. Sus paredes estaban cubiertas con grabados de Gustavo Doré, arrancados de alguna vieja Biblia familiar. De ahí su nombre." (Citado por Juan Mas y Pi, en *La Cruz del Sur*, nº 28).

Es de esperar que mucho más de lo que se pueda describir físicamente, existiera entre aquellos muros barridos por el viento atlántico, entre los cuales llameaba el aliento del más desinteresado disconformismo. Sentimos un alivio al comprobar que hasta para la legitimación del nombre adaptado varían las apreciaciones de los propios contertulios.

La vigencia de la Torre se prolongó hasta el año 1907 en que ya muerto el padre (don Manuel, fallecido en julio) y habiendo cambiado el cuadro familiar, "el divino forjador de sonetos", fué llamado a la realidad imperiosa por su hermano mayor Manuel, viéndose obligado a dispersar la dorida cohorte reformista.

De todos modos la capilla torremarfilista fue el tabernáculo por donde fluyera todo el afán de evasión de los iniciados, y su influencia en el ambiente — del cual precisamente se había querido aislar — es comparable a la ejercida por las diversas revistas que esporádicamente florecían (más adelante nos ocupamos de las mismas) y por los variados cenáculos que en torno a otras figuras prominentes se formaron (recordemos al pasar a Horacio Quiroga y el Consistorio del Gay Saber clausurado en los albores de la Torre).

La Torre fue la concreción formal en donde se forjara su evasión anti-tradicionalista. Ciertamente que ante este problema del desarraigo nacional y americano de Herrera y Reissig, se han planteado muy disímiles posiciones. De manera general podemos afirmar que hacia 1900 se produjo un movimiento entre la clase culta del país, de rechazo para la tradición y el elemento telúrico, y de aceptación y absorción de la materia poética europea, con el colorismo y exotismo propios de su origen. Herrera fue el paladín de esta corriente ya que daba cauce a su repulsa y disconformidad.

Sin embargo, y pese a la clara apariencia de apartamiento voluntario de las savias nativas, hay una corriente crítica que ha llegado a la revaloración del posible elemento autóctono subyacente en la obra herreriana. Así se ha hablado de: "...la visión entrañablemente cordial y evocadora de la tierra nativa, del ambiente pueblerino fuertemente caracterizado, aunque desrealizado geográficamente...". Y más adelante: "...todos los elementos del más puro lirismo realista de la poesía rural empapados en la emoción del terruño hondamente sentida." (*La poesía de Julio Herrera y Reissig*, por Delfor Candia Marc — *Nosotros*, n° 76).

El comentario anterior nos merece serios reparos, y aunque admitamos la presencia del terruño en pasajes de su obra, no sabemos hasta dónde se manifiesta, en esa primera época, a pesar de Herrera. Mucho más equilibrada nos parece la opinión de una incorporación trasmutada o desrealizada del paisaje patrio al que se le incorporarían los valores afectivos

de una Hélade preciosista. De ahí la necesidad de su contacto con la campiña uruguaya para realizar con ella la alquitaración al plano de los valores creativos. "Nunca pensé ver realizado este espejismo de la fantasía en las campiñas de la patria cuya belleza monótona sonríe siempre con su misma sonrisa de modestia orográfica" (*A la ciudad de Minas* — *Prosas*, 1913).

Manifiesta abiertamente la insuficiencia del factor paisaje-terruño dentro de la égloga lugareña para la motivación de una creación de la que se eximiera la introducción del elemento fantasista. Así, aceptando este camino medio de paisajismo combinado nos aparece como muy acertada la opinión de Idea Vilariño cuando sostiene que "con la misma tremenda capacidad debe haberse incorporado y transformado otras cosas que también tuvo: las quintas del Prado en que pasó su infancia, las de la zona del actual Parque Rodó donde pasó algún tiempo, los paisajes de río y saltos de agua que conoció en una temporada pasada en una estancia de Balto, y aún, de una manera insospechada, el panorama, las vicisitudes del cielo y el mar que dominaba desde la azotea de la Torre de los Panoramas." (*Julio Herrera y Reissig — Veinte años de poesía*, por Idea Vilariño — *Revista Número*, n° 6-7-8).

Aún incluso esta forma mixta de localismo desrealizado poéticamente, serviría para suponer que esa aldea primitiva y simple, de callejas estrechas, corrales populosos, empedrados ariscos y lucientes, farolas tímidas y niños volatineros, tiene mucho del Montevideo finisecular atiesado en la rigidez de su jesuitismo urbano, con pujos de urbe y resabios de villorio, con prejuicios de matrona colonial y aspiraciones de cosmopolitismo inmigratorio.

Hay quien ha reconocido abiertamente la fisonomía entrevista por nosotros, llegando a afirmar: "Y si la aldea de Herrera fuera... Montevideo? El Montevideo imborrable de su infancia?... Basta la simple sospecha para que ya en nuestra memoria aparezcan las corroboraciones consiguientes

tes. Montevideo de fin de siglo, edificado hasta El Ejido, y unido por una sola calle ciudadana al pueblo de la Unión. El resto todo relleno por la eglógica paz de las quintas...". (Julio Herrera y Reissig, por Alejandro Laureiro — *Alfar*, nº 81). También es interesante destacar la explicación que Laureiro da para "la patria de elección" del autor de los *Sonetos Vascos*, emparentando este elemento de "fuga" con los poetas "desterrados" que buscaban fuera y lejos de su mundo circundante una patria de elección. Supone que Herrera fuera atraído hacia Guipuzcoa por el recuerdo de relatos que en su infancia le narrara alguien nostálgicamente alejado de la patria.

Pero si bien dudamos del arraigado ahincamiento en el terruño que se le quiere atribuir, sí creemos en una virtualidad potencial para cantar la tierra de la que se alejara, y que de andar evolutivamente podría conducirlo a "fijar en el mármol del alejandrino la geórgica nativa", como asegura César Miranda, uno de los iniciados de la Torre.

Vienen a nuestra memoria y como refirmación de la virtualidad nativa que atisbamos en Herrera, versos de su soneto *La Escuela* (*Los Extasis de la Montaña*):

Bajo su banderola pertinente, la escuela
bate con aleluyas de gorrión lugareño;
y chatos de modorra, endosados a un leñi,
unos tristes jamelgos dicen de la clientela...

Desde el pupitre, rígido, el preceptor recela
por el decoro unánime...; mas estéril empeño,
amasando el "morrongo" cabecea su sueño,
lo que escurre conatos sordos de francachela.

No nos produce la impresión de hallarnos ante la fresca y espontánea vena criolla de Trelles, Regules o Roxlo? Hay algo más inconfundiblemente nuestro que esa escuelita rural que sesteaba? Cambiemos el alejandrino por la frecuentada décima de nuestros rimadores y la ilusión será total. Por ello estamos plenamente convencidos de que la muerte, entre las

posibilidades que cegara en Herrera, dejó sumida en el silencio la epopeya gaucha que su estro personalísimo podría haber brindado. Como anticipo de la misma nos ha quedado ese exhaustivo himno bucólico que pronunciara en la tumba de Alcides de María, viejo versificador de nuestras costumbres gauchas, y que demuestra que el Virgilio de la Arcadia semainiana conocía y podía gustar el sencillez sabor de la gleba nativa (recordemos su maestría para tañer la guitarra): "Saludo al recuerdo del viejo león patricio de melenas gauchas, Alcides de María, al abuelo agreste de nuestras veladas pitorescas en nuestras viviendas criollas, al pie de nuestros ombúes nativos y en torno de los hogares campesinos, encendidos con leña de mataojo y espinillo, al rapsoda ingenuo de la épica vagabunda y bravía, erizada de tacuaras y de uñas de gato, de pitas y de macachines, de abrojos charrúas y de espigas de tela, de la epopeya ecuestre del facón del trabuco, del poncho patrio y de la media luna, de lanza matreña y boleadoras indias... de la guitarra florida con cinta celeste y roja y filigranas de nácar, de la guitarra solariega de las citas en la medianoche y de las rondas en la pulpería, de las serenatas al claro de luna, de los pericones y de los malambos; de la vieja guitarra andariega y bohemia de las veladas en contrapunto y de las cifras quejumbrosas, bajo el alero; de la zumbona vihuela del pago, que es la lira de nuestro Olimpo y la ronca cigarra de nuestra arcadia cimarroña...".

Prosiguiendo con la primera época de la evolución de Herrera, es de estricta justicia hacer mención a un factor que ejerciera influencia decisiva en nuestro medio y que también incidiera en Herrera y Reissig al punto de decidirlo a contribuir en el movimiento con aporte personal: aludimos a las Revistas de corte más o menos literario que esporádicamente surgieron en nuestro país desde tempranos años del siglo pasado. Así recordamos a *El Iniciador*, periódico que en 1888 fundaran Miguel Cané y Andrés Lamas y que se considera como uno de los vehículos del Romanticismo en el Plata; la *Revista de la Sociedad Universitaria*, los *Anales del*

Ateneo del Uruguay y la Revista del Plata que dominan el panorama literario y filosófico del país en la segunda mitad del siglo XIX.

Como continuación de esta tradición periodística aparece el 5 de marzo de 1895 la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* que nos informa de los integrantes de su redacción: José Enrique Rodó, Carlos y Daniel Martínez Vigil y Víctor Pérez Petit (se publicaría hasta el 25 de noviembre de 1897). Contrariamente a lo que se pudiera suponer, la aparición de esta Revista no ofrece ni en su Programa ni en el material de los primeros números ningún indicio de renovación. Ese Programa en el cual se adivina la huella de Rodó y Pérez Petit, explica la aparición de la publicación como respondiendo a la necesidad "de una revista que reflejara con exactitud la vida cerebral de las nuevas generaciones. "Esto es cuanto podemos entrever de avancista en dicho Programa, fuera de una crítica ambigua al estancamiento del pensamiento nacional. Por el momento los dos futuros "iniciadores" de la Redacción (Rodó y Pérez Petit) se mantenían dentro de los cánones tradicionales.

Esta primera época se caracteriza por la publicación de colaboraciones de corte romántico. La prosa contiene — entre otros — un trabajo de Pérez Petit sobre la traducción que Osvaldo Magnasco hiciera de las Odas de Horacio, y un comentario de Rodó a *Dolores* de Frederico Balart, en el cual se observa claramente la preferencia que otorga a la poesía romántica frente a las escuelas francesas de decadencia. Además, el futuro mentor de la juventud americana, demuestra conocer la trayectoria cumplida ya en España y América por las teorías francesas parnasiana y decadente.

Antes de pasar a considerar someramente la transformación sufrida por estos dos autores, veamos qué incorporaciones de voces nuevas se produjeron en la publicación. En cuanto a prosistas, destacamos: Gómez Carrillo con su artículo *Una visita a Jules Bois*; José Pardo con sus miniaturas sobre "los nuevos" (R. Jaimes Freyre, Rubén Darío, J. Santos

Chocano, etc.); Emilio Berisso que en las postrimerías de *La Revista* realiza un estudio sobre Leopoldo Lugones.

De entre los poetas anotamos: Leopoldo Díaz quien tiende el puente hacia la ribera decadentista con su composición *A Verlaine*; Rubén Darío con sus poemas "*La Klepsidra y Marina* (en este último destaca un encabalgamiento de "suprema audacia"); R. Jaimes Freyre con su decoración helénica y sus "versos arcaicos de arte mayor"; Leopoldo Lugones quien aún continuaba fiel a la tradición romántica e inicia sus colaboraciones con *Oda a la desnudez*, en la que se destaca un personal y entenebrecido tratamiento del elemento mitológico helénico; Guzmán Papini y Zas, adolescente "en disponibilidad" quien bajo la embriaguez lugoniana produjera las *Odas Voluptuosas*.

En medio de este vórtice incorporativo las balbucientes formas de Rodó y Pérez Petit iban a hacer un alto en su trayecto para otear al rumbo decisivo.

Rodó en su ensayo *El que vendrá*, dedicado a Pérez Petit y que lleva el mesiánico acápite *Une immense attente remplit les ames*, nos entrega la confidencia desgarrante de un espíritu que en las postrimerías del siglo experimenta la desolación, la inquietud y la esperanza ante el resurgimiento del "yo" (ahora neorromántico) y la aparición de "las generaciones que llegaban pálidas e inquietas".

Su antimodernismo, manifestado en *La novela nueva* (nº 41 de la Revista), en la que acusaba al movimiento de superficialidad y frivolidad, va a ser barrido por la embriagante onda del canto rubendariano que lo arroja a la exaltación de los exóticos y espejeantes valores externos del Sileno americano. Es bajo la acción de tan poderoso enervante que escribe su estudio crítico sobre *Prosas Profanas* (sólo dos años han pasado!) en el que lo vemos atrapado por el centelleo de las coruscantes japonerías del bardo nicaragüense. Bajo esta ineludible influencia exclama: "Yo soy "modernista" también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción

que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas."

Cierto que, en su descargo, debemos aclarar que este grito fue el estertor de un deslumbramiento transitorio puesto que inmediatamente pasó siete llaves al anaqueal de la nadería colorista, se sentó ante la mesa de su docencia disciplinada y tomando la pluma de Ariel comenzó su sermón laico a la juventud americana. Pero su huella fué una de las positivas contribuciones al advenimiento de la nueva época.

En cuanto a Víctor Pérez Petit, su adhesión al modernismo es curiosamente permanente y protestativa. Siempre se defendió contra el mote de modernista, aunque la nueva corriente lo sedujo hasta el punto de arrastrarlo a escribir un cuento decadente, *La música de las flores* que se publicó en *La Revista* y que dividió a la redacción en dos bandos antagónicos. El autor se preocupó de insertar una nota al pie del mismo en la que declara que la explicación del cuento "debe buscarse nada más que en un pasajero capricho que sólo se hace público cediendo a instancias amistosas."

Tan embarcado se hallaba Pérez Petit en el movimiento que escribió por aquellos días una colección de poemas que habiendo aparecido esparcidos en la Revista serán luego reincorporados en un tomo bajo la denominación de *Joyeles Bárbaros* (a la manera de los *Poemas Bárbaros* de Leconte de Lisle).

Pero donde se consuma la profesión de fe de Pérez Petit es en el estudio que, con tres años de antelación con respecto al de Rodó, dedicara a *Prosas Profanas*. Allí, al aceptar entusiasmo la estética y los procedimientos poéticos de Darío, acepta, por consiguiente, los preceptos de la escuela modernista.

Menos de dos años habían transcurrido desde la desaparición de la *Revista Nacional* cuando ya el periodismo mon-

tevideano — fiel a su tradición — se enriquecía con el surgimiento de una nueva publicación quincenal, *La Revista*, cuyo primer número apareciera el 29 de agosto de 1899, y cuya existencia apenas se prolonga por un año. (La Redacción de la misma se hallaba en el mirador de la casa de la calle Cámaras donde residía la familia Reissig. La Torre de los Panoramas se ubicará en el altillo de la casa de Ituzaingó casi Reconquista, adonde posteriormente pasará a residir la familia del poeta, casa destinada hoy a tristes oficios).

En el programa liminar el director explica el motivo de la aparición del periódico, expresando que se hacía sentir en el ambiente la ausencia de una publicación literaria y científica que viniese "a sacudir a los intelectuales del letargo en que se hallaban". De paso enumera y cita una nutrida colección de autores, lo que permite forjarse una idea aproximada de lo que constituía entonces su digesto bibliográfico.

No escapaba a la comprensión de la Redacción de la nueva hoja las dificultades que había de vencer en su camino y las circunstancias poco propicias en que veía la luz, ya que la situación política era de inestabilidad y la cultural de abandono o transición. Sin embargo la Redacción confiaba en el esclarecido juicio de nuestra juventud y a ella dedicaba sus mejores desvelos.

En cuanto al material a albergar, se anunciaba que sería inédito "salvo circunstancias excepcionales", de carácter literario y científico, y en este último caso referentes al campo del derecho, la filosofía y las ciencias sociales.

Destacamos, entre los colaboradores de *La Revista*, a María Eugenia Vaz Ferreira y Toribio Vidal Belo. Ambos publican composiciones ya en el primer número, y el segundo de los nombrados será quien, conjuntamente con Roberto de las Carreras, impulsará a Herrera a abandonar los zargazos románticos.

Como vemos en este "Programando" de la aparición, como aún en los números siguientes, no encontramos ningún con-

cepto ni aspiración revolucionaria que quebrara los moldes consagrados; si alguna originalidad buscamos, debemos atenernos a la forma; allí sí encontraremos ya al supremo artífice de la imagen y la metáfora, al forjador de las antinomias y paradojas que exasperó al burgués con su barroquismo onírico. Faltaba aún decir una palabra de simpatía para que apareciera Roberto, y entonces...

Paralelamente a esta actividad periodística de Julio se desarrolla otra similar de Horacio Quiroga en su nativo solar salteño. En efecto, bajo la influencia de Lugones y de los poetas decadentes funda *La Revista del Salto* cuyo primer número sale el 2 de septiembre de 1899 y que prolongaría su existencia hasta febrero del año siguiente. Además, es de justicia recordar la *Revista Literaria* que en mayo del año de 1900 fundara Raúl Montero Bustamante conjuntamente con un grupo de amigos, y que viviera efímeramente (menos de cuatro meses). Su fundador nos dice que se constituyó en su redacción "un pequeño clan literario que, naturalmente, buscaba también las nuevas formas estéticas, especialmente las que tenían sello parisién". Más adelante agrega: "se publicaron, además de los poemas fundamentales de *Las Montañas de Oro* de Lugones (*La rima de los ayes* y *A Historia*), algunas piezas típicas de los poetas locales que iniciaron el movimiento modernista". (*Iniciación del Uruguay en el Modernismo Literario*, por Raúl Montero Bustamante — *Revista Nacional*, n° 137).

Prosiguiendo con la consideración de las influencias que pesaron en la estructuración de la nueva arquitectura herreriana, nos encontramos primeramente con la manida huella del autor de *Au flancs du vase* y *Le Chariot d'or*. De él tradujo algunos sonetos que se insertan en el tomo V de las Obras Completas (*Au flancs du vase*, *Le repas préparé*, *Aixilis au ruisseau*, *Amphise et Melitta*, etc.). En cuanto al otro libro (*Le Chariot d'or*) se descubre su rastro en el irónico y caluroso transcurrir aldeano de *Los Éxtasis* (*El domingo*, *La Iglesia*, *La misa cándida*, etc.). "De Samain vienen también los dúos que enriquecen en voces alternas esos

poemas de Herrera. Antes que Luth y Cloe, antes que Bion y Neith, que Ruth y Fanor, Fonoe y Melampo, Lux y Job, Upilio y Fílida o Edipo y Diana hubieran dialogado su amor en los ponientes, ya en Francia Amphise y Melitta, Myrtil y Palemone habían descubierto en parecidas tardes su propia adolescencia" (*Contactos en Julio Herrera y Reissig y la poesía francesa*, por José Pedro Díaz — *Anales de la Universidad*, Entrega n° 162).

Pero no pensemos que en Samain se encontrara la auténtica originalidad bucólica de sus tenues pastores, ya que toda una línea se podría trazar que partiendo del "vaso albertsamainiano" nos llevaría a la rusticidad de Teócrito... Lo que sí abunda abiertamente nuestro bardo al antecesor francés es el equilibrio y la medida que obligan a su imaginería y torrente verbal a asordinar el ímpetu, y a rechazar los excesos del decadentismo y las puerilidades de un repertorio de "libreta" (recordemos de paso las clasificaciones y enumeraciones verbales que Reissig acumulaba en diversos cuadernos). También asimiló a su atmósfera el elemento ambiental que se la ofrecía. Oigamos la sutil correspondencia que establece Domingo L. Bordoli (*Herrera y Reissig*, en *Revista Nacional*, n° 95): "Cuál fue la influencia de Samain? Samain fue el primero que hizo llover y nevar las cosas. Poeta de los melancólicos sigilos y de un aire dorado dolorido, que arropan apenumbados terciopelos. Una lumbré aceitada y torpe se demora bajo las pestañas fijas, sobre el labio húmedo y sobre las manos cálidas donde hizo nido un fino ensueño recién ausente. Le enceguecía la herida de la plenitud meridiana y aun "las tardes demasiado pesadas de púrpura", temblando en el calor anochecido y a veces como si olfateara sus tránsitos. Cuidadas hierbas, prados dieciochescos. Versalles con "dulzura de antigua estampa", y brumándolo todo, un sentimiento angustiado de azul. "Poesía de otoño", apenas toca, y ya vuela de la superficie de las cosas; entrelaza en el aire sonrisas finales, y sobre una luz florecida acuesta sollozos excitantes. En él aprendió Reissig el arte delicadísimo de embeber las cosas en la claridad, de pronunciarlas como en cierto desamparo, haciendo señales el azul. No obstante media la

diferencia de lo intrasmisible; aquellos nervios de Samain, propicios al color antiguo, a un fino tul de nieblas, a cosas sudorosamente iluminadas. En cambio, en Reissi, la luz es infantil, natal. En todos *Los Extasis de la Montaña*, esta luz enjoyada, absorta, de primera mañana del mundo, plenitudes sólidas de la claridad tajando los objetos".

Pero debemos anotar algunas características que quedaron fuera de la zona de influencia samainiana: la multiplicidad es nota totalmente personal de Herrera y allí donde se habla de "modo de Samain" solamente se podría afirmar "transito de Herrera" que dará paso a una proteiforme inspiración; y en cuanto a la forma barroca es elemento exclusivo (al que consideraremos más adelante) y que lo diferencia abismalmente del creador de "la suave Hélade versallesca".

Abordaremos ahora la polemizada influencia de Leopoldo Lugones. Antes de entrar al plano de la crítica analítica queremos referirnos brevemente al pleito Lugones - Herrera para dejar pronto de lado enojosa consideración. Es este un problema de interinfluencia que fuera planteado por Rufino Blanco Fombona en el estudio liminar que realizara para *Los Peregrinos de Piedra* (Edición Garnier): "En 1905 aparecía en Buenos Aires un libro de Leopoldo Lugones titulado *Los Crepúsculos del Jardín*. En ese volumen puso en circulación Lugones, con mas éxito que el uruguayo, e imprimiéndos sello y nombre, todas las novedades de Herrera y Reissig. Todos los sonetos titulados *Los Extasis de la Montaña* (Eglogánimas), fueron producidos entre 1900 y 1904; *Los Crepúsculos del Jardín*, la obra de Lugones donde se marca la coincidencia de procedimiento con Herrera y Reissig, es de 1905."

De aquí partió la chispa de una ardiente y prolongada controversia: sólo nos referiremos a sus más importantes conclusiones realmente inobjetable (aunque el primero no sea conclusiones, y para ello citaremos tres testimonios de una vez lo sincero que se le pudiera exigir). Teodoro Herrera y Reissig (estudio ya citado) pese a no dar mayor importan-

cia a los pretendidos plagios de Lugones a Herrera o a la inversa, admite que Julio "por intermedio de Quiroga conoció cuatro o seis sonetos de Lugones de *Los Crepúsculos del Jardín* los que, por maliciosa sugerencia de las Carreras, publicaron Juan Picón y Olaondo y Francisco G. Vallarino en el *Almanaque Americano*".

José Pereyra Rodríguez en su artículo *El caso Lugones — Herrera y Reissig* (*Repertorio Americano*) afirma "aduje entonces, allá por 1914, que Herrera y Reissig inició la composición de las Eglogánimas y de las Eucofordias después de conocer sonetos de forma idéntica burilados por Lugones. Había que probar la afirmación, y así lo hice, declarando que cuando Lugones en marzo de 1901 visitó Montevideo, como delegado argentino ante el Congreso Científico Americano, el grupo literario del Consistorio del Gay Saber le solicitó que impresionara algunos de sus sonetos, en un cilindro fonográfico. El poeta argentino accedió al pedido, y en la casa de Garasse y Crispo, existente entonces en Montevideo, en la Calle Ituzaingó entre Rincón y 25 de Mayo, dejó impresos cinco sonetos de los que publiqué tres en mi folleto juvenil *Una audacia de Rufino Blanco Fombona*. Esta prueba definitiva de la prioridad de Lugones sobre Herrera Reissig no se tomó en cuenta y a pesar de que hasta los contertulios del autor de *Los Peregrinos de Piedra* convenían en que, a partir de esa circunstancia, Herrera y Reissig dió un cambio a su modalidad poética".

Decisiva es la palabra de Horacio Quiroga (*El caso Lugones — Herrera y Reissig, en Repertorio Americano*): "Repetidas veces se ha escrito, y con decidido afán de molestia, vuelto casi sistema, que la poesía de Leopoldo Lugones derivaba directamente de la de Julio Herrera y Reissig. — Los cargos de imitación y servil pesan particularmente sobre la construcción de los sonetos titulados *Los Doce Gozos*, y que Lugones insertó en su libro *Los Crepúsculos del Jardín*, dado a luz en 1905. / La construcción gramatical e ideológica de dichos sonetos se encuentra realmente reproducida o antici-

pada en otros tantos de Herrera y Reissig, aparecidos, a su vez, en su tomo *Los Peregrinos de Piedra*, de fecha anterior al libro de Lugones. / El señor Fombona hace constar aquí, del modo más incontrovertible, que mientras los sonetos aludidos de Herrera y Reissig aparecían desde 1900 a 1904, *Los Crepúsculos del Jardín* veían la luz pública en 1905. En todo lo transcripto, el ilustre escritor venezolano tendría razón también ilustre, si las razones cronológicas por él invocadas no probaran lo contrario. El error de señor Blanco Fombona consiste en atribuir a la fecha de aparición de un libro compuesto de recopilaciones, la fecha real de aparición de cada uno de sus poemas. *Los Doce Gozos*, pieza de litigio en este caso, vieron la luz pública a comienzos de 1898, en la revista *La Quincena* de esta capital. / Yo tuve, en efecto, una amistad muy estrecha con Herrera y Reissig durante este peligroso período (se refiere al año 1900). — La poesía de Herrera y Reissig orbitaba entonces alrededor de Darío. La mía sufría la influencia de los franceses y, en particular, de la de Lugones: precisamente, de *Los Doce Gozos*. / Pues bien: Herrera y Reissig no conocía estos sonetos cuando trabó relación con él. Admiraba mucho a Lugones, el de *Las Montañas del Oro*, *Gesta Magna* y otros poemas de su primera época. *El Ramillete*, *El Solterón* y *Los Doce Gozos* le eran desconocidos. / Figurémonos, entonces, la gloria de Herrera y Reissig cuando puse en sus manos los ejemplares de las revistas *Iris* y la *Quincena* en que aquéllos habían aparecido. Uno y otro sabíamos de memoria tales versos. Tanto sabíamos que el entusiasmo levantado en nosotros mismos por nuestros propios sonetos no advertía su procedencia, perceptible desde cien leguas" (El doctor Alberto Brignoli en *La Vida de Horacio Quiroga* afirma que Lugones visitó el consistorio donde recitó algunos de los sonetos que luego integrarían *Los Crepúsculos del Jardín*).

Con esto queda categóricamente desvirtuada la inculpación que pesaba sobre Lugones y que él — justicia es consignarlo — ignoró caballerescamente, cuando con una sola palabra podría haber aventado el infundio.

En cuanto a Herrera podemos aceptar que su elaborado y consciente modo, mantenido a lo largo de su inconfundible trayectoria poética, obedeciera sólo al impulso de una transitoria pose lugoniana? Indudablemente cuesta suponerlo. Más equilibrado y probable se nos presenta el juicio de Guillermo de Torre (corroborado por Perez Petit y Delfor Candia Marc) en su *Estudio Preliminar* (edición Losada de las *Poesías Completas*): "En este punto, por lo tanto, la conclusión más exacta y más prudente me parece la formulada por Emilio Oribe me dijo verbalmente: "No está demostrado que Herrera y Reissig plagiasen a Lugones; es evidente que Lugones no plagió a Herrera y Reissig." Por todo ello no será más cuerdo pensar que ambos poetas procedían, en las obras incriminadas, de las mismas fuentes, que Lugones y Herrera y Reissig habían adoptado la misma falsilla, castellanizando y prolongando algunos modelos ambientales del simbolismo? — Por mi parte, y a modo de conclusión personal, diré que el estilo enjuiciado es más auténtico, logrado y permanente en Herrera y Reissig que en Lugones".

De modo que aún siendo evidente el influjo del argentino sobre Herrera en un determinado momento, la versatilidad de aquél y la constancia estética de éste, restan entidad al debate.

Hemos dicho: versatilidad de Lugones. En efecto: su polimorfismo fue la consecuencia directa de su formidable resorte creativo. Lugones se sentaba ante su mesa y según se voluntad lo dictaminara, surgía un delicioso soneto, un funambulesco capricho o una electrizante arenga de contenido social. Esa múltiple vena, conjuntamente con su militancia socializante, lo distingue de manera neta de nuestro enclaustrado orfebre. Su fusión con los problemas de la patria y del orbe se manifiesta en los cantos épicos de *Las Montañas del Oro*, donde desborda su generosa comunión con los altos ideales humanos, orillado el conjunto por ciertos toques de labriegues muy "nueva escuela" (Lautréamont, Poe, Baudelaire); su humorismo desorbitado y transitorio se vierte en

ese sorprendente *Lunario Sentimental*, archivo y expresión de joviales jugueteos y franco tributo a "l'art por d'art"; su faz lírica se nos da en *Los Crepúsculos del Jardín* donde el matiz romántico perfuma la expresión de dichas o pesares y que fueron el canto final de sus confidencias emotivas.

Como puntos de contacto entre ambos poetas debemos de comenzar por destacar el común tributo a la ineludible invasión simbolista. Los sonetos de *Los Crepúsculos del Jardín* exhalaban un inconfundible aroma común a los modernistas mayores y menores de Hispano-América que vacilaban ante los poderosos efluvios de Heredia, Lautréamont, Moréas, Baudelaire, Verlaine, etc.. Esto de por sí era suficiente para establecer un nexo con Herrera en lo que se refiere a fuentes comunes. La incidencia concreta de *Los Crepúsculos* se hace presente en *Los Maitines* (1900).

En el ensayo de Bordoli (*Herrera y Reissig* — *Revista Nacional*, nº 95) se establece un sutil paralelo en cuanto a técnica emocionalización en ambos: "Los temas son los mismos e igualmente tratados, asidos sobre todo por la imagen emocionalizada en color. Metaforizan igualmente, dan los mismos saltos. A la delectación suntuaria en una pequeñez inmediata supervalorada, suceden llamados al crepúsculo o a un objeto o sonoridad especialmente lojana. Una inicial situación voluptuosa de idilio que se sofoca y confunde sus respiraciones; luego, como recurso técnico de lo que ya no puede avanzar o sostenerse, suceden lejanías sonoras: un perro, un carro, un pájaro; o cálidos confines de la luz. Es una manera de airear el tema: esta objetivación de poderosa miopía siente, no obstante, la necesidad de definirse dentro del amplio espectáculo abarcable porque desde aquí determinase su dosis de emoción. Como si estos objetos tan cercanos estuviesen sensibilizados desde los horizontes. En ambos un idéntico modo de objetivo frecuentemente menguado en la solidez y precisión de lo plástico".

Pero, en cambio Herrera si bien carece de la múltiple posibilidad que distingue a Lugones, lo supera en su originali-

dad verbal y metafórica y en la reincorporación a la poesía castellana de elementos olvidados o desechados (de los que nos ocuparemos más adelante).

También es deber destacar que "aquello que en Lugones es sólo arte, en Herrera es también poesía" (A. Zum Felde, ob. cit.), puesto que el "dolor de crear" que lo torturaba, y hacía andar durante días enteros con la angustia de la forma, transmitía a sus obras un hálito de espiritualidad que muchas veces traicionaba a la facilidad lugoniana.

Entrando al estudio de las influencias menores que actuaron sobre Herrera, hemos de recorrer rápidamente varios nombres que han sido pronunciados.

En primera instancia se ha anotado a Darío quien ejerce una sugestión especialísima no sólo por lo que de su estilo pudiera haber asimilado Herrera sino porque en su altísima decencia de iniciador modernista llamó tanto a las puertas de la juventud amorfa como a la de los predestinados entre los que se hallaba Julio. El fue quien esparció en América el germen de los nuevos ismos.

Encuanto a una discriminación particularizada del aporte dariano, se ha anotado su presencia en *Las Pascuas del Tiempo* (escritas en 1900 y 1901). Hay una aproximación innegable entre esa humorística mitología de calendario áulico y espíritu de *Prosas Profanas*... También se ha vinculado ese "desliz afortunado" de Herrera con la composición *Albertus ou l'Ame et le Péché*, pieza ésta que no es más que una muestra de una línea de poesía muy frecuentada en esa época:

"Le Belzébuth dandy fit un signe et la troupe
 Por ouïr le concert se réunit en groupe.
 Ni Ludwig Beethoven, ni Glück, ni Meyerbeer..."

Pero en donde hay que aceptar plenamente la contribución del nicaragüense es en la utilización del alejandrino francés incorporado con variantes a la sonoridad del lenguaje cas-

tellano (que prevaleciera en Herrera) y en la profesión de un erotismo colorista y galante que nace más de la determinación sensualista que de una sensualidad determinada. Este erotismo, que mostrará sus huellas en Julio se verá amortiguado por su cerebralismo y por su reticente castalia pasional.

Habiendo tocado el aspecto del erotismo en Herrera es interesante transcribir una opinión de José P. Díaz (conferencia ya citada): "Musset proporciona a Herrera un erotismo romántico y melodioso que me parece puede verse como a manera de paradigma en una situación cantada por lo menos dos voces: al comienzo de su obra en *Plenilunio* y al fin de la misma en la ya citada *Berceuse Blanca*. — (Trae transcripciones de ambas). — "Y bien: esa situación, ese ángel mismo, que duda entre ser sólo presencia espiritual o ser amante, viene directamente de un poema de Musset, *Rolla*, allí donde dice:

C'est un enfant qui dort sous ces épais rideaux,
Un enfant de quinze ans — presque une jeune femme:
Rien n'est encor formé chez cet être charmant,
Le petit chérubin qui veille sur son ame
Doute s'il est son frère ou s'il est son amant.

... La poesía angélica que — decíamos — aparece en su primera instancia (*Plenilunio*) contaminada de un erotismo vibrante que en la última estrofe se anulaba para dejar paso, nuevamente, al desarrollo más depurado. En *Berceuse Blanca* — hito final de ese desarrollo — no encontramos notas de vibrante sensualismo. Todo allí está ya sublimado. La poesía angélica llega a su último ejemplar ya depurada." (También se ha visto una vinculación entre *Berceuse Blanca* y *Le Cantique de Bethphagé*, de Víctor Hugo.) (Idea Vilarriño, ob. cit.).

El elemento fantástico de tintes lúgubres y macabros lo extrae Herrera de una triple conjunción: Lautréamont, Poe y Baudelaire. Los Cantos de Maldoror le proporcionan su masoquismo confesional, los Poemas (y más aún los cuentos) de

Poe la intervención de lo sobrenatural y Baudelaire le insinúa el culto del horror unido a la novedad de una correspondencia suprasensorial que viene a constituir el centro de la nueva doctrina. Estas múltiples influencias, que se manifiestan atemperadas en *Desolación Absurda* (1903), hacen eclosión en un barroco esfuerzo de superación escenográfico con *Tertulia Lunática* (1909) en la cual se anota una liberación de los moldes inspiradores y el premonitorio anticipo de un surrealismo que sólo años después se insinuará en Francia.

En la búsqueda de la influencia clásica se ha visto en Dante una de las fuentes inspiradoras de numen viajero y así se dice que su excursión metafísica por los corredores alegóricos de *La Vida* es una variación ínfima de aquella empresa ciclópea. Pero la diversidad de motivación entre ambos, aparte de todos los inúmeros elementos diferenciales que los oponen, hace innecesaria que nos extendamos en consideraciones sobre una simple y pura coincidencia traslaticia.

En el plano general de la consideración de influencias hay que precaverse contra la falsa posición apreciativa de asimilar los matices y caracteres de las manifestaciones americanas a los respectivos de los movimientos europeos. Como muy bien ya se ha hecho notar, nos es posible amoldar la apreciación crítica a "maneras de ver determinadas por sistemas estéticos europeos", pero sí es necesario destacar aquellos elementos cuyo trasplante se puede localizar.

En este caso el afrancesamiento (por lo menos inicial) de Herrera y Reissig es innegable. Y no sólo de Herrera sino de los jóvenes cofrades que formaron aquel cónclave del desván. Pero el exarcebamiento del snobismo los arrastró a ridiculeces inexcusables: Pablo Minelli (*Mujeres Flacas*) fue Paul Minelly, y el Pontífice substituyó su apellido materno por el de Obes "convencionalmente anglicanizado" (Hobbes).

Este mismo histerismo europeizante los impulsó hacia detonantes actitudes de dandysmo pueril. Es Horacio Quiroga (*El caso Lugones-Herrera y Reissig en Repertorio Americano*)

quien nos informa sobre uns de las "audacias" del grupo disconformista: "A pasear Herrera y Reissig salía muy poco. Cuando lo hacía era en son de ataque, con sus colegas neosensitivos. Recuerdo así habernos encontrado una tarde, en marcial terceto, Herrera y Reissig con sus guantes nuevos y sus botines antagónicos de siempre, Roberto de las Carreras con un orioncillo de color verde cotorra, y yo con un sombrero beer cuya cinta de color oro rabioso pendían en lazo por debajo del ala. Teníamos entonces veinte años bien frescos."

Ese afrancesamiento del poeta no nos puede producir el menor desasosiego puesto que nuestra literatura — y nuestra cultura en general — ha pagado permanente tributo a la influencia gala, ya sea por factores — vehículos de contacto transcontinental o por afinidades espirituales de origen étnico. O por ambos a la vez. Sin llegar a afirmar que nuestro panorama cultural sea puramente el resultado de desarrollar los elementos que nos transmitieran las escuelas francesas (puesto que sería cometer la necedad de desconocer otros contactos de relativa importancia), así podemos afirmar — sin temor a la exageración — que nuestros escritores, en su mayoría, se han visto embargados por el encanto del capitoso vino lutecio.

Y de este licor la cosecha que nos interesa es la que rotula a las esencias de la neo-sensibilidad. El parnasianismo, realismo y naturalismo barrieron con la impúdica confesión quejumbrosa que perfeccionara el "yo" romántico. Hubo un consenso unánime que escamoteó el dolorido subjetivismo, o lo que es lo mismo: se practicó un neo-clasicismo.

Pero la onda emocional repelida por el culto de la forma pura y deshumanizada volvió por sus fueros, reaccionando contra una concepción del lenguaje como trasmisor únicamente de realidades tangibles. La reacción buscó en la zona de la emocionalidad superior un medio que le permitiera expresar y transmitir los fenómenos del espíritu que agitaban a los nuevos sensibles: así nacen las capillas decadentes, que restauran efícamente una vigencia romántica, velada ahora por el hermetismo y las correspondencias que la nueva posición pone

al servicio de su rebúsqueda en las capas más impalpables del espíritu.

Precisamente a estas tendencias decadentistas adeuda Herrera el nuevo lenguaje y la nueva imagen, sobre los que nos detendremos al considerar las características de su estilo. Además, es común al espíritu simbolista y al herreriano el afán de evasión motivado por el disconformismo del medio, por lo cual es perfectamente aplicable al último la definición dada por Cremieux: "Históricamente, el simbolismo, poesía de la evasión de lo verdadero, del sentimiento de "destierro" que oprime al poeta, corresponde al período de plena floración del capitalismo liberal, a la época victoriana; traduce la impotencia del poeta para atacar de frente al materialismo y al mercantilismo triunfantes, la revuelta imposible, la fuga en el sueño."

Su actitud de franca aceptación ante las novedades parisienses se ve respaldada por su idea del eclecticismo que incluye en *Conceptos de Crítica* (1899) y en donde proclama para el artista la obligación ineludible de paladear los dispares manjares de las más heteróclitas mesas. Es así como recorre todas escuelas, desde el parnasianismo de *Las Clepsidras*, hasta el simbolismo de *La Vida* y el anticipo ultraísta de *La Torre*.

"Ama todo lo fugaz y lo inestable. En su misma afición monótona al violeta — que es el punto final de la escala cromática — parece adivinarse al impresionista." (*Julio Herrera y Reissig* por V. García Calderón — *Semblanzas de América*.).

"Tan serena es en él la límpida sencillez de unas poesías como la turbia complejidad de otras. Por eso da conjuntamente la impresión de ser el más clásico y el más decadente de los modernistas. El "largo crepúsculo — que según definición suya — fue el simbolismo, adquiere en su obra madura y tardía una nueva coloración de matices delicados, ultraterrenales, a cuya luz las cosas se transfiguran tiñéndose, a la vez, de ironía y de melancolía. Fue un artista consciente y supo muy bien la correspondencia de su época con la del decadentis-

mo; aprendió mucho de Góngora y se adelantó a sus más recientes intérpretes, siendo la suya una de las influencias capitales que llevaron el modernismo hacia el ultraísmo." (*Antología de la poesía española e hispano-americana*, por Federico de Onís).

Pero antes de abandonar la consideración de las influencias mayores y menores que actuaran sobre el proceso creador y evolutivo de Herrera, vale para todas ellas — y por numerosas y variadas que hayan sido — la puntualización de que su talento poético supo sobrevolarlas desarrollando sobre los elementos aportados fórmulas de una originalidad personal tan absoluta que obligan a absolverlo de toda severidad enjuiciatoria.

Hemos visto a Herrera sufrir el asalto de influencias avasallantes que alteraron el curso de su transcurrir creador y moldearon con indeleble huella su definitivo estilo. Lo hemos seguido en sus primeros pasos románticos, para alcanzarlo luego debatiéndose en la maraña decadente, emergiendo en el remanso parnasiano y en la limpidez samainiana que lo conduce al canto pastoril y zozobrando más tarde en un preludio surrealista.

Esta obra compleja — pese a los pocos años de que dispuso para cumplirla — ha tentado a los críticos en su afán clasificatorio. Así se diferencia el cuadro según atienda únicamente a la fecha de creación, a la de publicación, o ya se dirija la mirada a una selección por caracteres. Este último criterio es el único que ahora nos interesa y, por otra parte, el que nos permite formarnos una idea sobre la línea evolutiva de Herrera. Guillermo de Torre y Emilio Oribe han trazado dos cuadros que, sin coincidir totalmente, se concilian entre sí y creo dan una idea aceptable de la trayectoria de Herrera.

Emilio Oribe dice: "...pueden hallarse en la obra de Herrera y Reissig, y teniendo en cuenta el carácter de la crítica creadora, los siguientes aspectos: el aspecto romántico, ejemplares, los poemas iniciales con el *Canto a Lamartine* y

otros; el aspecto de predominancias parnasianas, como en *Las Clepsidras*, *El laurel rosa*; la transición hacia la integración simbolista, de *Su Majestad el Tiempo*, *Los Parques Abandonados*, *El Hada Manzana*; los períodos en que el poeta se eleva hacia el gongorismo y el conceptismo; lo barroco: *El Collar*, *de Salambó*, algunos sonetos de *Las Clepsidras*, *Maitines de la Noche*; aspecto de poeta pastoril, tan importante, y que comprende *Los Extasis de la Montaña* y *La Balada del Pastor*. Por último el aspecto de poesía hermética propiamente dicha. Ejemplo del último período: *La Torre de las Esfinges* (*Poética y Plástica — Seis ensayos*).

Guillermo de Torre, establece: "Dejando de lado momentos transitorios, en su obra pueden marcarse dos fases capitales: una de línea barroca, con intenciones semi-metafísicas, de fondo subconsciente y expresión por veces abstrusa, que comienza en el poema *La Vida* (1900), pasa por la desolación absurda de *Los Maitines de la Noche* (1902) y termina patéticamente en la *Tertulia Lunática* de *La Torre de las Esfinges* (1909). Otra fase de carácter menos complejo, de inspiración pastoral, de tema idílico-eclógico, donde se hallan quizá sus páginas de más puro y perdurable valor lírico, que comienza en el poema *Ciles Alucinada* (1903) para llegar a su plenitud en dos rosarios de sonetos *Los Extasis de la Montaña* (dos series: 1904, 1910), en los *Sonetos Vascos* (1906), y conocer su declive en la segunda serie de *Los Parques Abandonados* (1908). Al margen quedan los sonetos amorosos de la primera serie de *Los Parques Abandonados* (1901), la suite exótica de *Las Clepsidras* (1910) y la espléndida pieza final, *Berceuse Blanca* (1910). (*Estudio Preliminar a las Poesías Completas — Edición Losada*).

Ambas categorizaciones difieren fundamentalmente en que mientras la primera atiende a un encasillamiento categorial de sentido virtual, la segunda realiza un recorrido lineal u horizontal de los diez años herrerianos. La visión de de Torre ha sido atacada por Delfor Candia Marc, quien considera que: "el boceto es incompleto porque, tal como está

hecha la delineación, escapan del esquema, necesariamente, dos de las tendencias más características de la lírica del poeta, representadas respectivamente por las dos series tituladas *Los Parques Abandonados*, muchos de los buenos sonetos de *Los Éxtasis de las Montañas* y todos los *Sonetos Vascos*. Difuso, porque el mismo prologuista incluye en la tendencia de inspiración bucólica — que dicho sea de paso es, en rigor, un momento transitorio y artificial en la lírica de Herrera — a esos mismos sonetos, de una categoría estética evidentemente distinta" (*La poesía de Herrera y Reissig*, *Revista Nacional* nº 53).

Pero, indudablemente, y pese a lo que de Torre pueda resultar de impreciso, su visión panorámica ofrece la insuperable conveniencia de fijar las paralelas por entre las cuales va a marchar oscilando la inspiración del poeta. (Y veremos al considerar el barroquismo de Herrera las dos líneas interfirientes que modulan su trayecto).

No escapa a nuestra comprensión que ninguno de los esbozos agota todos los aspectos de la producción: pero sí ofrecen la virtualidad de un esclarecimiento.

Dentro de esta salvedad se podría hacer a Oribe el leve reproche de que olvidó o entremezcló el matiz de erotismo galante que luce en *Los Éxtasis*, *Los Parques*, *Eros*, etc.

Antes de abandonar este vistazo evolutivo, digamos dos palabras sobre el momento de la revaloración de Herrera y Reissig. Se ha aceptado incuestionadamente el comienzo de su modernismo (o lo que es igual, el de su desvalorización romántica) como el punto de arranque de sus positivos méritos poéticos. Sin embargo, composiciones posteriores a esas *Wagnerianas* (1889) premonitorias — tan esgrimidas como liminares — demuestran resabios del primer modo y tan escasos méritos innovatorios que dudamos si no habría de postergarse en algunos años la frontera de su "voz adulta". En general se toma el año de 1900 como punto de referencia detrás del cual quedan relegados los poemas desechables, las dese-

chables prosas. Tal vez el prestigio del número redondo ayuda a creer que justamente allí se parte esta obra en peor y mejor, pero el mismo Herrera para *Los Peregrinos de Piedra* — único libro que preparó él mismo — elige a partir de 1904...". (*Julio Herrera y Reissig — Seis años de poesía* por I. Vilariño, en *Revista Número*, nºs 6-7-8).

La confusión ha surgido de suponer que la incorporación de Herrera a la doctrina dariana implicaba la depuración automática de su novel instrumento poético, al que le fue necesario aún cierto lapso prudencial para perfeccionar sus facultades matinales.

Hemos venido soslayando intencionadamente todo aporte anecdótico o dato circunstancial sobre la persona de Herrera y Reissig que no tuviera relación o repercusión directa con la génesis de su obra por creer en parte superflua y en parte transitada la consideración de esos detalles externos. Consecuentes con esa norma sólo deseamos referirnos a dos aspectos que se hallan íntimamente conexos con el carácter de su producción: su cultura y su posición religiosa.

Mucho se ha discutido sobre la preparación de Herrera, oscilando las opiniones entre los extremos del enciclopedismo o del barniz libresco oportunamente explotado. Es de todo punto innegable que sus conocimientos no podían provenir de una seria "orientación humanista" (Norberto Pinille, citado por Guillermo de Torre) ni de un determinado plan escolástico estando el poeta desvinculado de toda influencia normativa y hallándose rodeado por una exaltada juventud a quien estragaban "las novedades de bazar". Todo lo que en él trasunta eclecticismo y universalidad formativa e informativa es exclusivamente atribuible a su inagotable avidez de lector. Su hermano Teodoro nos dice: "Ya se le pinta como un milagro de erudición paciente y escrupulosa, ya como a un ignaro escolar que simula con habilidad juglaresca, conocimientos que apenas sospecha de oídas... Julio no era ni lo uno ni lo otro; era simplemente un autodidacta, un indisciplinado autodidacta, si se quiere, pero un infatigable y ávido lector de cuanto libro

caía en sus manos... Por lo demás es absurdo continuar sosteniendo la afirmación de su carencia de cultura y quien haya leído sus artículos sobre estética convendrá conmigo." (Teodoro Herrera y Reissig — *Algunos aspectos...*).

En efecto, no exagera Teodoro cuando se refiere a las numerosas y nutridas citas de autores extranjeros con las que Julio nos demuestra su contacto con el panorama literario mundial (preferentemente con el cuadro francés). Recordamos que en el "Programando" del primer número de su *Revista* hemos recorrido una nutrida serie de referencias (Spencer, Larra, Juvenal, Lamartine, Hugo, Taine, Núñez de Arce, Virgilio, Sainte-Beuve, Stuart Mill, etc.) así también en su exposición estética de *El Círculo de la Muerte* (Taine, Barrés, Renan, Hugo, Guyau, Tolstoi, Claude Bernard, Shopenhauer, Baudelaire, Herbert Spencer, Nietzsche, Vigny, etc.).

Este espontáneo e innato afán de información unido a su vivísima facultad asimilatoria lo hacían un insuperable incorporador de elementos exóticos (que tendrán tanta cabida en toda su obra y, particularmente, en *Las Clepsidras*). No es de extrañar así que iniciado en las bellezas de la literatura oriental por Roberto de Las Carreras, pronto éste se viera sobrepasado por el ardor y el bagage escenográfico del nuevo oficiente.

Guillermo de Torre destaca el predominio tonal de la nota simbolista: "Sus lecturas fueron, pues, las de su tiempo, en el cual, líricamente, el simbolismo francés dominaba casi con exclusividad. Influencia unilateral que Herrera y Reissig llevó hasta el extremo, pecando de galicismos baratos, no obstante su instintivo y profundo sentido idiomático del castellano". (Estudio preliminar a *Poesías Completas*).

Superado ya el estadio de una supervaloración cultural sostenida por Darío en su conferencia de 1912, o por Calixto Oyuela cuando afirmaba que Julio "poseyó una cultura clásica con griego y todo", y también la subestima manifestada por Víctor Pérez Petit (*El Pleito Lugones — Herrera y Reissig*,

en *Nosotros*) al decir "que su mejor biblioteca la constituían los tres de sus íntimos que leían por él", se ha venido a dar a la realidad de una desorientada digestión de cuanto le cayera en las manos al servicio de la cual se ofrecía una vivacidad que corría emparejada con su deslumbrante imaginación.

Nos queda por considerar el aspecto religioso de su personalidad y lo hacemos porque creemos que también este factor incide formal y esencialmente en el carácter de sus composiciones. Educado en un medio religioso (escuela y familia, como nos lo dice su hermana Herminia en el inefable libro que le dedicara — *Grandeza en el infortunio*, por Herminia Herrera y Reissig), mantuvo siempre en él viva la influencia primera de espiritualidad que actuara sobre su influible ánimo. Y afirmamos influible pensando no sólo en esos primeros años de su existencia sino reviviendo a ese adolescente, y luego joven hombre, batido y arrastrado por todas las voces que se le allegaran. Su tenuidad temperamental manifestada en tantos aspectos (de la que nos da fehaciente testimonio Vicente A. Salaverry en su ya citado trabajo publicado en *La Nación*, cuando nos relata la inexcusable dualidad de Julio al elogiar entusiastamente trabajos que no osaba criticar en presencia de sus autores) también se hace presente en su profesión espiritual, puesto que sin pertenecer al grupo de los militantes decididos no desecha una posición que le fuera inculcada. Tenemos serias dudas con respecto a su devoto convencimiento, máxime si nos atenemos a los testimonios que nos han llegado con respecto a lo que su propio hermano cataloga como "chifladura espiritista" (citado artículo de Salaverry). Y no sólo este aspecto (que al fin podría tomarse como novelerismo de momento) nos hace dudar de su misticismo, sino que pese a las opiniones serias expuestas al respecto (y recordamos cómo Oribe dice: "La creencia de Herrera y Reissig se encuentra empañada por sugerencias de Baudelaire y Verlaine. Porque el poeta fué siempre un creyente, y conservaba un hondo sentido religioso de la vida y del arte. Hasta la muerte se mantuvo así y esa fe le impidió que los sufrimientos atroces que padecía lo llevaran al suicidio" — *Poética y*

Plástica — pensamos que el elemento religioso en Herrera se transforma principalmente en vehículo litúrgico que le facilita la ritual escenografía en la cual se mueven algunos de sus personajes:

... y San Gabriel se hastía de soplar la trompeta.

(*La Iglesia*)

Oficia la apostólica dignidad de los bueyes.

(*La Misa Cándida*)

... en la hostia de tu beso, se alzó mi alma, luminosamente...

(*Azul*)

adoraré cual hostia tu camisa

(*Neurastenia*)

ebrio de Dios, me traspasé en tu beso

(*El suicidio de las almas*)

Es, pues, un misticismo externo y decorativo en el que no encontramos la menor emoción dogmática (recuérdese, además *La Novicia*) el que asimila a su profesión estética y que le sirve (a la manera del elemento exótico oriental) para proyectar un aspecto de su imaginación.

CARACTERÍSTICAS DE SU ESTILO Y ORIGINALIDADES

Haremos un capítulo aparte para consagrarlo a la consideración de las peculiaridades del estilo herrero y de las innovaciones que aportó a la poética americana.

Destacaremos, en primer lugar, el debatido e importante aspecto del gongorismo de Herrera. En efecto, hay en él dos líneas de composición que antes que excluyentes son complementarias: una forma de placidez y relativa claridad estructural integrada por *Ciles Alucinada* (1903), las series de los *Éxtasis* (1904-1910), *La Muerte del Pastor* (1907) y *Berceo Blanca* (1910); otra línea de tortuoso desarrollo y complejísima inspiración que se halla representada por *El laurel rosa*

(1903), *Desolación Absurda* (1903), *La Vida* (1903), *La Torre de las Esfinges* (1909) y *Las Clepsidras* (1910).

Ambas maneras no son excluyentes — como decíamos antes — puesto que sus planos de vigencia no se hallan separados y ambas corren a lo largo de todo el proceso evolutivo de Herrera como si fueran dos módulos magnéticos que rivalizaran por la polarización de su canto. Y donde resalta de modo evidente esa simultaneidad y bivalencia es en el heteróclito ramillete de *Los Maitines de la Noche* (1900-1903) que en breve lapso exarceban la oposición, de manera que en rasgos generales podríamos agrupar en la línea clara a *Rosada* y *Blanca*, *Mayo* y *Amor Blanco*, mientras que la elucubración constructiva se halla presente en *Las Arañas del Augurio*, *Esplín*, *Albe Triste*, *Neurastenia*, *Enero*, etc. En rubro especial ingresaríamos a *Nivosa* y al *Soneto en Llave de U*. La primera ya ha sido destacada como el proto-ejemplo del conflicto de los dos modos de Herrera (J. P. Días, confer. cit.) en la cual se cruzarían ambos en dramática lucha, y el segundo se ha enarbolado como pariente directo del colorismo simbolista de Rimbaud, René Chil y Nicolás Beauduin.

Es curiosísimo observar el paralelismo que surge entre Herrera y su antecesor español, Luis de Góngora, en cuanto a su desarrollo bilineal. También en el cantor del Greco observamos dos maneras; una popular que abarca las composiciones de metro corto, los romances, los sonetos y las letras octosilábicas para cantar. El romance gongorino presenta un notable cuidado del tema, de la forma (que lo jerarquiza aún en comparación con el cultivado por Lope y Quevedo) y muy variadas posibilidades ya que los hay caballerescos (*Romance de Angélica y Medoro*), moriscos, amorosos, sacros, satíricos y burlescos. Del mismo modo el soneto tiene variadas formas pasando por el burlesco, el satírico, circunstancial (elogio a personajes o ciudades), amoroso y hasta introspectivo.

Nota aparte merece sin duda el soneto que dedicara al sepulcro del Greco porque es la concreción del homenaje que el poeta barroco por antonomasia rinde al creador del refina-

miento ascensional. Valbuena Prat nos dice acertadamente: "La comprensión que Góngora, como otros finos espíritus, el Cardenal Niño de Guevara entre ellos, tuvieron del Greco, sirve para diferenciar diversas calidades de sensibilidad entre los coetáneos de Theotocópuli. Al lado opuesto, de la parte de la incomprensión, están Felipe II y el Padre Sigüenza. Pero en el caso concreto de Góngora el paralelo es aún especialmente más sugestivo. Góngora, como el Greco, ofrece dos estilos cuya oposición es más aparente que profunda pero que producen un claroscuro de comprensión ante su sociedad. Uno y otro sólo han sido interpretados en la integridad de su obra después de varios siglos, aparte el fervor de un puñado de admiradores." (*Historia de la Literatura Española; Góngora y la lírica barroca* — Tomo II — Angel Valbuena Prat). (Y nosotros pensamos cuánto de lo dicho por Valbuena es aplicable a nuestro Herrera, el de los dos estilos y el del *Montevideo atrabiliario*).

La manera culta de Góngora se integra — como representaciones típicas — con el *Polifemo* y las *Soledades*. Ambas pertenecen a la segunda línea gongorina caracterizada por "la desmesura, el dinamismo y el contraste". El *Polifemo* nos da la medida del alcance de su autor puesto que es un poema completo que incorpora inúmeras novedades a la poesía española, de entre las cuales hay que destacar las imágenes. En cuanto a las *Soledades*, concebidas a modo de un gran poema sobre la naturaleza que quedó trunco, el barroquismo se manifiesta en la riqueza decorativa, en la profusión de metáforas personalísimas y en el violento contraste ("claroscuro, oposición, desequilibrio") del paisaje. Hay que agregar que este poema se sostiene puramente en atención a sus méritos formales ya que Góngora rompió con él la tradicional obligatoriedad de la anécdota.

Hemos destacado el doble desarrollo simultáneo porque se produce en él el mismo fenómeno bivalente que vemos transcurrir en Herrera. Pero hay más: hasta en las características de la forma culterana de ambos hay sorprendentes analogías (con las reservas y deferencias ineludibles) que nos harán

volver, oportunamente, sobre el hermetismo, las imágenes y las metáforas de ambos. Estas concausas comunes que se distinguen por su potencialidad innovadora y renovadora son las que hacen de la obra de los dos poetas un permanente estímulo para las generaciones posteriores. El gongorismo proyecta su vitalidad aún hoy (pese al transcurso de tres siglos) revigorizando su vigencia desde Rubén Darío al presente, y Herrera y Reissig ha llegado a ser el vivero americano de les productivas asimilaciones.

En donde el magisterio de Herrera se manifiesta armipotente frente a la nueva generación es en su avasallante raudal de imágenes y metáforas que han signado un nuevo derrotero a la poesía continental. Ambos elementos desde fines del siglo pasado hasta hoy día se han constituido en el módulo de la tónica lírica moderna. Retrayéndonos a un punto inicial podemos aceptar relativamente las definiciones de Pierre Reverdy (La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino de la proximidad de dos realidades más o menos alejadas) y de Guillermo de Torre (La metáfora, pues, pudiera definirse como la identificación voluntaria, lírica y momentánea de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de suscitar nuevos órdenes de relaciones y emociones en la mente del lector). Ambos conceptos son de convencional practicidad para el manejo, del utilaje poético.

Hablar de que Herrera dió nuevo impulso a estos dos elementos elaborando todo un sistema particularísimo de aproximaciones, sería transitar una ruta ya caduca. Es justamente esto lo que ha dado a su producción un matiz absoluto.

En este rubro la originalidad se remonta obligadamente al numen de don Luís de Góngora y Argote (1561-1627), formidable trabajador de la materia-lenguaje, quien con sus insuperables creaciones trazara un camino que vendría a pasar inexorablemente por el umbral de los ismos modernos izquierdistas (por algo los ultraístas han proclamado unánimes su magisterio).

En el período del simbolismo francés se ha encontrado una continuación de esta línea elaborada en las oscuras y trabajadas aproximaciones de Mallarmé, pero hay que destacar lo accidental de estos contactos ya que, según todas las apariencias, este poeta no conoció al creador de Polifemo. Sin embargo se ha destacado (Guillermo de Forre — *Literaturas europeas de vanguardia*) la coincidente predilección de ambos por la imagen-cabellera y un "amor común por la flores, las piedras preciosas y los cisnes."

También Rimbaud, el extralúcido y prematuro renunciante se ha sumado al grupo de los constructores imaginíficos, y para comprobarlo basta leer sus *Iluminaciones* en donde trasciendo una pervivente singularidad. Es de destacar su polimorfa aptitud para embeberse metamorfoseándose en el alma de las cosas, lo cual le permite "contarse através de todo." Esto es lo que Guillermo de Torre califica como "subjetivismo intraobjetivo" y que constituye uno de los caminos que facilitan el tono prosopopéyico (tan importante, como luego veremos, en Herrera).

En esta categoría de audaces innovadores debemos incorporar a nuestro Herrera, quien marca en América el cenit de una revolucionaria concepción imaginativa. Basta hojear al azar sus composiciones para que se destaque de inmediato una coruscante urdimbre de hallazgos:

la sotana del cura se pasea gravamente en la huerta
(*El despertar*)

y la montaña luce, al tardo sol de invierno,
como una vieja aldeana, su delantal de lino.
(*El regreso*)

Un ciclo sin rigores,
bendice las faenas, reparte los sudores.
(*La siesta*)

y el lago se recoge con lácteo escalofrío.
(*La velada*)

La tarde paga en oro divino las faenas...

.....

un suspiro de Arcadia peina los matorrales...
(*La vuelta de los campos*)

Una mística Majestad unge el dedo
pensativo en los labios de la noche sin miedo.
(*La huerta*)

...él ordeña la pródiga ubre de su montaña.
(*El Cura*)

La noche en la montaña mira con ojos viudos
(*La Noche*)

Tirita entre algodones húmedos la arboleda
(*La Flauta*)

Los charcos panteístas entonan sus maitines
(*Las Madres*)
la botica

sugestiona a las moscas la última panacea
(*La dicha*)

Fingen en la apretura de la calleja aldeana
secretarse las casas con chismosas cautelas
(*La misa cándida*)

la druidica pompa de la selva se cubre
de uma gótica herrumbre de silencio y estragos
(*Otoño*)

...engarzó un nimbo de esplendores rojos
la sangre de la tarde en tus anillos
(*La gota amarga*)

desangróse la tarde en la vertiente
cual si la hiriera repentinamente
un aneurisma determinativo
(*La última carta*)

y que me finjan tus manos dos insectos filarmónicos
(*Eaplán*)

Con la expresión estúpida de un hongo
clavado en la ignorancia de la noche
muere la luna...

(*Neurastenia*)

el humo de las muertas ilusiones
hilo a hilo subía por tu nuca

(*La vejez prematura*)

Y el sol colgaba del cenit, triunfante
como un ígneo testículo fecundo

(*Fecundidad*)

... La cristiana

viudez de aquella hora en la campana,
llegó a mi corazón...

(*El crepúsculo del martirio*)

y un grupo de cipreses parecía,
bajo de la capucha, hondos cartujos...

(*El alma del poema*)

la luna sesga en póstuma decrepitud su disco
de azogue que hipnotiza los predios inexhaustos

(*Invierno*)

Y en sus manos canónicas, golondrinas y grullas
comulgan los recortes de las hostias que fríe

(*El ama*)

En el gesto ermitaño de la barba, su risa
desciende como un óleo de consejo y de misa...

(*El granjero*)

a tiempo que la araña de la muerte
derramó un signo sobre el plenilunio

(*Oleo indostánico*)

Sería interminable la enumeración si quisiéramos detallar y por ello preferimos dar sólo una ínfima parte a manera de estímulo iniciativo; pero pese a su deliberada exigüidad alcanza para justificar el inextinguible magisterio herreriano en lo que va del siglo y para explicar la supervivencia de su estilo cuando ya el de Darío ha pasado a constituir el recuerdo de una vigencia prescripta.

Guillermo de Torre (ob. cit.) que tanto se ha ocupado de la repercusión de la imagen herreriana, nos presenta a Herrera y Reissig "como genuino e insospechado percreacionista, que ha ejercido un influjo muy próximo sobre uno de los pretendidos monopolizadores de esta modalidad. "Con lo cual desen-

cadena una protesta encendida de Vicente Huidobro, para acallar la cual cita algunas de las pretendidas originalidades creacionistas paralelamente con la plausible fuente herreriana.

De la observación de la metáfora de Herrera y Reissig se desprende la confirmación de su rechazo por el paralelismo lineal e de visibilidades, que es propio de la concepción clásica: es casi imposible hallar en él un corredor físico-aproximativo para allegarse al linde de sus correspondencias. "Abominó siempre de lo que él decía "la metáfora física", a la que no concedía transcendencia. Es una cosa elemental, hueca, dijo siempre." (artículo de V. A. Salaberry en *La Nación*).

Por lo expuesto se deduce la trascendencia incalculable que para el desarrollo de la poesía americana ha tenido esta personalísima concepción, la que aunque en algún aspecto puede aparecer hoy rindiendo tributo al momento de su concreción y al paso del tiempo, no ha de sufrir jamás el menor desmedro en lo que se refiere a su potencialidad metafórica.

BIBLIOGRAFIA

- Julio Herrera y Reissig, por Carlos Roxlo — *Revista Nacional*, n° 95.
- Julio Herrera y Reissig en la poesía americana, por Julio Moncada — *Revista Nacional*, n° 126.
- Iniciación del Uruguay en el Modernismo Literario, por Raúl Montero Bustamante — *Revista Nacional*, n° 126.
- Juan Zorrilla de San Martín, por José M. Delgado — *Historia Sintética de la Literatura Uruguaya* — Tomo I
- El caso Herrera y Reissig, por Alvaro Armando Vasseur — *Maestros Cantores*,
- Julio Herrera y Reissig — Proceso intelectual del Uruguay, por A. Zum Felde.
- Julio Herrera y Reissig por V. García Calderón — *Semblanzas de América*.
- El movimiento literario contemporáneo, por Georges Pellissier — Cap. III.

- Mallarmé, *Enquete sur l'évolution littéraire*, por J. Huret.
- Julio Herrera y Reissig, por Rubén Darío — *Alfar*, nº 71.
- Herrera y Reissig en la poesía americana, por Julio Moncada — *Revista Nacional*, nº 126.
- Alguns aspectos ignorados de la vida y la obra de Herrera y Reissig, por Teodoro Herrera y Reissig — *Hiperión*, nº 87.
- Los Éxtasis de la Montaña, por Carlos A. Ronchi — *Nosotros*, nº 78.
- Litterae (Ensayos — Crítica — Comentarios) por José G. Antuña.
- Julio Herrera y Reissig, por Pablo de Grecia — *La Cruz del Sur*, nº 28, Año V.
- Julio Herrera y Reissig, por Juan Mas y Pi — *La Cruz del Sur*, nº 28, Año V.
- Julio Herrera y Reissig — Seis años de poesía, por Idea Vilariño — *Revista Número*, nº 6-7-8.
- Julio Herrera y Reissig, por Alejandro Laureiro — *Alfar*, nº 81.
- Contactos en Herrera y Reissig y la poesía francesa, por José Pedro Díaz — *Anales de la Universidad*, Entrega nº 162.
- Herrera y Reissig, por Domingo Luiz Bordoli — *Revista Nacional*, nº 95.
- El caso Lugones-Herrera y Reissig, por José Pereyra Rodríguez — *Repertorio Americano*.
- El caso Lugones-Herrera y Reissig, por Horacio Quiroga — *Repertorio Americano*.
- Estudio Preliminar a las Poesías Completas, por Guillermo de Torre — Editorial Losada.
- Antología de la poesía española e hispano-americana, por Federico de Onís.
- Poética y Plástica — Seis ensayos, por Emilio Oribe.
- La poesía de Herrera y Reissig, por Delfor Candia Marc — *Revista Nacional*, nº 53 y *Nosotros*, nº 76.
- Julio Herrera y Reissig, por Vicente A. Salaberry — *La Nación* (14/XII/924).
- Historia de la Literatura Española (Góngora y la lírica barroca) Tomo II, por Angel Valbuena Prat.

- Prólogo de Rufino Blanco Fombona a la Edición Garnier de *Los Peregrinos de Piedra*.
- Un genial e incógnito precursor: Julio Herrera y Reissig — *Literaturas europeas de vanguardia*, por Guillermo de Torre.
- Julio Herrera y Reissig — *Grandeza en el infortunio*, por Herminia Herrera y Reissig.
- Las revistas literarias de Julio Herrera y Reissig, por José Pereira Rodríguez — *Revista Nacional*, nº 132.
- La Poesía del Uruguay — Prólogo a *El Parnaso Oriental* por Raúl Montero Bustamante.
- Revista "Nosotros"* — Número extraordinario dedicado a Leopoldo Lugones — Año III, Tomo VII.
- Julio Herrera y Reissig, por Carlos Sabat Ercasty — *Historia Sintética de la Literatura Uruguaya* (Plan de Carlos Reyles).
- Motivos de Crítica — Lauxar.
- Trabajos de J. Luiz Borges, J. Pereira Rodríguez, Franz Tamoyo — *La Cruz del Sur*, nº 28, año V.
- Los Modernistas, por Víctor Pérez Petit.
- El tiempo y la distancia en la poesía de Julio Herrera y Reissig, por Guillermo de Torre — *Alfar*, nº 85.
- Fragmento de un estudio por Jorge Luiz Borges — *Alfar*, nº 83.
- Julio Herrera y Reissig, por Federico de Onís — *Alfar*, nº 83.
- Como conocí a Julio Herrera y Reissig, por Rafael Alberti — *El País*, (13/1/942).
- Los Martirios de un poeta aristocrático, por Juan José Soiza Reilli — *Caras y Caretas* — 19/1/907.
- La literatura uruguaya — *Extrait de la Revue Hispanique*, Tomo XI, por V. García Calderón y Hugo D. Barbagelata.
- Algunas páginas desconocidas — *Revista Nacional*, nº 109.
- La Revista de Julio Herrera y Reissig — *Revista Nacional*, nº 92.
- Poetas y prosistas del novecientos, por R. Cansinos-Assens.
- Teoría de una forma, por Emilio Oribe — *El País* (5/XI/941).
- Una nueva forma para el soneto, por José M. Mera — *El País* (20/I/942).

OBRAS DE HERRERA Y REISSIG

Obras Completas (Edición Bertani — Cinco volúmenes).

Poesías Completas (Edición Losada).

Los peregrinos de Piedra (Edición Garnier).