



**María José Bruña Bragado**

**Estética de bazar y mimesis en el modernismo rioplatense**  
**Julio Herrera y Reissig y Leopoldo Lugones**

¡Las musas se van! [...] Las musas se van porque vinieron las máquinas y apagan el eco de las liras.

Rubén Darío

History is like Janus; it has two faces. Whether it looks at the past or at the present, it sees the same things.

Maxime Du Camp

¿Qué poeta, lejos ya del mecenazgo y de la época de los versos de circunstancias, «vive de lo que escribe»? Desde la conclusión revolucionaria del XVIII, y muy especialmente desde la zona liminar situada entre los siglos XIX y el XX, esto es, desde la modernidad tal y como la entiende Walter Benjamin, la lírica ha sabido aliarse estratégicamente con un mercado concebido como único canal de proyección o comunicación desde una lógica económica que empieza a ser ya ineludible. «Pieza de música por pedazo de pan» exige, inexorable, el Rey Burgués de Darío y, en este sentido, los poetas insertos en la vorágine del progreso diversifican su currículum para trabajar como profesores, traductores o periodistas. En un primer momento, sin embargo, el fenómeno de la «profesionalización del escritor» es interpretada en términos casi apocalípticos, como evidencia la cita inicial de Darío; se trataría, entonces, de «la muerte del ideal». Con todo, muchos artistas comprenden inmediatamente la necesidad de adaptarse a los nuevos tiempos incluso si éstos se inscriben en un ámbito marginal, en cuanto a la producción cultural se refiere, como América Latina, como el Río de la Plata a principios del siglo XX.

El uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910) y el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), comerciantes, traductores, críticos literarios y poetas son dos de los exponentes más interesantes de esta transformación. Ambos son referentes indiscutibles a la hora de hablar del modernismo en el Cono Sur y comparten, en primer lugar, una simetría en tono y estilo en varios momentos de su carrera literaria. Así, sus inicios se impregnan de melancolía e introspección (Los éxtasis de la montaña de Herrera; Los crepúsculos del jardín de Lugones), mientras que un lenguaje más prosaico y ácido se infiltra en su última producción. Tan particular giro unido a su moderna concepción del arte como fenómeno signado por el eclecticismo y la apertura disciplinar permite considerarlos precursores de las vanguardias (Las clepsidras de Herrera; Lunario sentimental de Lugones). Representan, además, la evolución en el imaginario colectivo de la figura del artista inconformista que manifiesta su desarraigo y superioridad espiritual en una forma de vida transgresora y marginal -Baudelaire- al poeta dentro del sistema, al intelectual que produce en la «nueva era de la reproducción mecánica». Esta evolución, no obstante, no es en ningún caso lineal o progresiva sino más bien pendular, contradictoria y, en ocasiones, ambas dimensiones, la pragmática y la mítica, conviven como reflejo de un momento de grandes cambios. Tomemos una cita de Ángel Rama que explica con claridad el proceso:

Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del droguista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra -y es la más fea del mundo- la del improductivo [...] Los más lúcidos intentaron recuperar, o simplemente alcanzar, una dignidad, en tanto poetas, en el conglomerado social. Para eso sólo les queda la interrogación a las posibilidades del mercado anónimo, como lo haría un comerciante o un

industrial para sus productos1.

La comprensión de dicho cambio de mirada hacia el artista está signada, como decimos, por la paradoja pues la vacilación legítima del poeta modernista entre dos polos contradictorios, esto es, entre el modelo del «burgués» y el del outsider es una constante en los inicios de la modernidad. Así, aunque tanto Herrera como Lugones profesan un absoluto culto por el arte y la belleza, que se corresponde con su aislamiento interior y su desprecio del mundo, no ignoran que sus obras habrán de ser leídas en él y para ello fraguan su lugar en la esfera intelectual desde visionarias estrategias de mercado y autopromoción, ya que el público y el factor económico son los nuevos criterios que miden la calidad literaria. Mi artículo se propone indagar, no tanto en las confluencias estéticas de ambos autores, ya suficientemente exploradas, sino en una configuración social totalmente meditada de su figura como artistas modernos, esto es, creadores que van desmarcándose progresivamente del mito del «poeta pobre y superior» que Baudelaire consagra en «L'albatros» y se van inscribiendo en los mecanismos de la modernidad a través de la profesionalización, la interdisciplinariedad y un contacto mucho más directo y material con la realidad desde el periodismo, la enseñanza o el mundo editorial. Sean o no unos excéntricos no pierden de vista la idea de que la visibilidad, las relaciones económicas y la divulgación de la cultura son las herramientas que se precisan para afrontar el nuevo reto que el siglo XX, con su trepidante ritmo de cambios y tecnificación del arte, está inaugurando. Son conscientes de que el mecenazgo ha sido sustituido por las reglas del mercado y, por tanto, producen mercancías y las venden como tales. Sin embargo, nunca ignoran, como sí otros muchos que terminan negando su vocación en el seno de las profesiones liberales -véase José Asunción Silva, por ejemplo-, que la poesía es su marca y su objetivo inmediato consiste en dignificarla con entusiasmo desde cualquier posición social o económica.

De esta forma, puntualizamos, no vamos a utilizar las expresiones «estética de bazar» y «mímesis» como suele hacerse, es decir, entendidas como la apuesta por el eclecticismo estético y la imitación, preferentemente de lo europeo, desde un punto de vista literario. «Estética de bazar» y «mímesis» aludirían, desde otras perspectivas, al juego, a la dimensión lúdica, a la capacidad camaleónica de estos artistas que se disfrazan ellos mismos y su obra, que se travisten y adoptan en cada caso la indumentaria necesaria, la imagen adecuada a la ocasión. Los nuevos poetas siguen la corriente al progreso, aceptan las reglas del nuevo mundo económico que se va perfilando ante sus ojos en una América Latina, fielmente transplantada desde Europa, porque comprenden que, de otra manera, no podrán sobrevivir.

Producida la división del trabajo y la instauración del mercado, el poeta hispanoamericano se vio condenado a desaparecer. La alarma fue general. Se acumularon centenares de testimonios denunciando esta situación y señalando el peligro para la vida espiritual profunda de las sociedades hispanoamericanas comportaba la que se veía como

inminente desaparición del arte y la literatura. A los ojos de los poetas, el mundo circundante había sido dominado por un materialismo hostil al espíritu, en lo que se equivocaban mucho, y si algunos confundieron la fatal quiebra de los valores retóricos del pasado con la extinción misma de la cultura, los más comprendieron agudamente lo que estaba ocurriendo<sup>2</sup>.

En efecto, a finales de siglo, la posición del escritor se encuentra definitivamente «descentralizada», es decir, ajena a los centros de poder que antes habían proporcionado un sustento al artista y dado una función al arte. Con esta complicada coyuntura como telón de fondo, se emprende una redefinición de la literatura en cuanto a sus objetivos, y del artista en cuanto a su posición social. Si el escritor tiene la fortuna de pertenecer a la clase dirigente o disponer, al menos, de recursos y voluntad, el dandismo como manifestación vital resulta ciertamente tentador (Wilde, Byron)<sup>3</sup>. Si, por el contrario, las posibilidades económicas son escasas, la opción que le queda como viable es la bohemia (Baudelaire)<sup>4</sup>. Y, puesto que el fenómeno de la profesionalización del escritor se va generalizando progresivamente ante el declive del mecenazgo y el ascenso de la burguesía, son muy puntuales los casos de artistas dandis y bastante numerosos los de artistas bohemios, entre aquellos que no encuentran la solución a su «orfandad» y falta de medio de vida en la educación o el periodismo: «No era posible conservarse en la época del patrocinio y el escritor debía incorporarse al mercado: vivir dentro de él, como pudiera, aunque fuera muy mal, pero dentro de sus coordenadas específicas»<sup>5</sup>.

Julio Herrera y Reissig se mueve, desde su nacimiento, entre los dos polos, entre la pertenencia a la burguesía con la consiguiente adopción de un estilo de vida convencional y la marginalidad a través del arte. Nace en el seno de una familia acomodada social y económicamente -su tío Julio Herrera y Obes es presidente de la República-, pero una enfermedad congénita del corazón junto a la tendencia hiperestésica y excesiva sensibilidad marcan su persona y su percepción estética del mundo desde la infancia<sup>6</sup>. Como insinúa Alberto Zum Felde en la referencia, el éxito en esta nueva sociedad no se mide en ningún caso por el talento creativo o la imaginación sino por la capacidad de trabajo, la voluntad y el temperamento práctico. Se trata, entonces, de un «raro» en toda regla y con plena conciencia de esa excentricidad o desarraigo tanto vital como literario. Tal condición marginal es, no obstante, maleable y de tal ductilidad se servirá en determinados momentos de necesidad económica. Goza y sufre en su encarnadura real tal oscilación y desequilibrio y se debate constantemente entre «lo que debe ser» y «lo que quiere ser» («Mi genio lo proclama. Sé que no soy comprendido. Esto me regocija. Las montañas no fueron hechas "para ser miradas" por los uruguayos...»)<sup>7</sup>. Carmen Ruiz Barrionuevo afirma lo siguiente en este sentido: «Ningún poeta se refugió más en el esteticismo modernista que Julio Herrera y Reissig, pero al mismo tiempo, nadie más que él sufrió los embates de una sociedad en cambio que su exacerbada sensibilidad acusó sin reservas»<sup>8</sup>. De

formación autodidacta y enormes inquietudes culturales, funda en 1899 la publicación quincenal *La Revista* que, si bien no es propiamente modernista, actúa como revulsivo a la apatía ambiente, y reúne a intelectuales y poetas en su altillo de la calle Ituzaingó más tarde conocido como la Torre de los Panoramas. En el marco de este cenáculo él puede adoptar la pose que más se aviene con esa imagen del poeta superior y hipersensible y se convierte en el Maestro, el Pontífice, el Dios a los ojos de los otros contertulios. Allí lee -luego traduce- a los franceses, a Verlaine, Samain, Baudelaire en libros importados directamente de París por el amigo Roberto de las Carreras, uno de sus maestros en el dandismo<sup>9</sup>. De hecho, la imitación de los simbolistas no es exclusivamente poética, sino asimismo en actitudes que abarcan desde la insolencia verbal a la extravagancia en la indumentaria, la trasgresión canalizada en comportamientos violentos o el consumo de opio o morfina. La leyenda de la morfinomanía del poeta tiene su base real en la enfermedad del corazón que Herrera padece y para cuyo alivio se le receta la droga. Sin embargo, el propio poeta explota la interpretación sensacionalista y provocadora del asunto como confirma A. Zum Felde<sup>10</sup>. Al mismo tiempo, y esto es lo significativo, Herrera combina tal faceta contra-cultural o marginal con su trabajo como periodista, comerciante de vinos o funcionario durante una breve temporada en Buenos Aires, en primera instancia, secretario de su tío Julio, bibliotecario y frustrado pretendiente a un consulado, más tarde. La razón principal de dicho sometimiento a las rígidas reglas sociales tiene fácil lectura: la economía cada vez más precaria de su familia. Como otros modernistas, como Darío o Martí sin ir más lejos, es ejemplo paradigmático del escritor profesional que aúna la faceta creativa con un oficio «real» en la sociedad burguesa. Sabiamente, sin embargo, aprovecha las ventajas que dicha posición de gestor y dinamizador cultural le ofrece y que le permiten, por ejemplo, practicar la crítica literaria o la vertiente creativa en la prensa o bien hacerse con las relaciones oportunas para publicar una revista. Herrera y Reissig entrevé con lucidez la existencia de resquicios en el sistema que posibilitan la continuación de una cierta contracultura. Así, su obra poética va siendo publicada en diferentes periódicos y revistas literarias hasta que alcanza notoriedad y reconocimiento en el medio literario montevideano. Su imagen no está libre, sin embargo, de los asaltos propiciados por su austeridad vital extrema y la enfermedad, la locura y el suicidio, es decir, todo lo «antiburgués», lo van abrumando cada vez más intensamente. El mismo año en que contrae matrimonio con su amada Julieta de la Fuente -nueva concesión, si se quiere, al sistema, en la que cayeron otros muchos marginales como el propio Roberto de las Carreras que hubo de escribir todo un discurso para defenderse de los ataques por haberse casado- se incrementan sus crisis cardíacas y su consiguiente dependencia de la morfina lo que provoca su muerte el 18 de enero de 1910 sin que hubiera salido a la luz su obra más relevante, *Los Peregrinos de Piedra*. Esta fluctuación permanente entre dos identidades tiene una correspondencia interesante en su escritura. Como ha señalado Carmen de Mora, la palabra poética se resuelve en la obra de Herrera en una tensión entre dos realizaciones de diverso signo:

Una, el distanciamiento irónico de un poeta moderno con respecto a

los ideales estéticos antiguos, la adecuación a su tiempo de un modelo poético que ya no representa tanto un ideal de vida como un espacio donde la poesía podía reconocerse a sí misma y preservarse de ese otro espacio, el de su entorno real, que tanto podía llegar a fastidiarle. Otra, la creencia en el poder transfigurador del arte y la poesía<sup>11</sup>.

Leopoldo Lugones es una de las figuras de más relieve del modernismo rioplatense. De familia de alto abolengo, ve disminuir su patrimonio -como otros muchos modernistas, por otra parte<sup>12</sup>- y a los dieciocho años se inicia en el periodismo y la literatura. Comienza entonces su largo historial de rebeldía y trasgresión. Él mismo se identifica con una imagen revolucionaria y la proyecta -como de las Carreras, como Herrera-: «Tengo como siempre la condición del viento, y no me ocupo del polvo que levanto al pasar [...] Sí, pues, vuelvo como partí: excesivo, imprudente, impertinente, contradictorio y desagradable»<sup>13</sup>.

Sin embargo, reconoce la existencia de los amos, la soberanía del mercado económico naciente que lo fuerza a profesionalizarse: «Dichoso cuando, a pesar de los dioses y de los amos, me voy pulsando por esas calles mi tocata de ministril, en el triángulo de acero de mi verdad»<sup>14</sup>.

Como periodista y crítico literario, publica artículos desde una ideología liberal en *Pensamiento libre* y, en 1899, imbuido de ideas socialistas, se instala en Buenos Aires donde conoce a Darío. Es inspector de enseñanza media, empleado de correos, etc., pero en todo momento sigue militando políticamente -tal vez la diferencia más significativa con Herrera- y practicando su faceta de outsider. En su curiosa iniciativa aparecida en 1897 bajo el elocuente título *Diccionario portátil para simbolistas*, que toma como modelo el *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* publicado en 1888 con el pseudónimo de Jacques Plowert por Paul Adam y Félix Fénéon, Lugones critica los excesos de un decadentismo y simbolismo en América que muchas veces dan lugar al plagio sin la comprensión de la revolución literaria que hace surgir esos movimientos estéticos en París. Tras el éxito de su primer poemario importante, *Los crepúsculos del jardín*<sup>15</sup> (antes había escrito *Las montañas del oro*), viaja a Europa en 1906, donde regresa en 1911, después de la publicación de *Lunario sentimental*. Lugones es, por tanto, ejemplo paradigmático del escritor finisecular de vasta cultura que practica todos los géneros: poesía, ensayo filosófico, político y literario, ensaya todos los temas y, acosado por el mal du siècle, adopta la actitud provocadora del dandi y elige el suicidio como posibles formas de expresión o liberación. A modo de conclusión, tanto Herrera como Lugones optan, pues, cuando les conviene, por la insolencia, la provocación y el desprecio de ese mundo pragmático. En otros momentos, en cambio, es la imagen del burgués, del hombre práctico, convencional y plenamente adaptado al medio social la que les interesa rescatar. En suma, ejercen de periodistas o de críticos para conseguir hábilmente el prestigio intelectual y ciertos medios tanto económicos como de proyección cultural. El lugar burgués, convencional, estable proporciona, paradójicamente, el modo más factible

para que los poetas entren en el mercado sin tener que negarse del todo a sí mismos:

La actividad de Herrera tocó diversos géneros; si la poesía es el más conocido, en el teatro intentó ganar un nombre que no conseguía en el primero; como cronista social pretendió «unos pesos por cigarrillos», como libelista político quiso complacer a uno de sus jefes; como ensayista emular a Rodó<sup>16</sup>.

## Bibliografía

- Achugar, Hugo, *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)*, Arca, Montevideo 1985.
- Aurevilly, Barbey d', *Du dandysme et du George Brummell [1851]*, Éditions Payot & Rivages, Paris 1997.
- Granados, Vicente y Ángeles Estévez, «Modernismo versus creacionismo: Julio Herrera y Reissig en torno a sus polémicas», en *Poesía completa y prosas de Julio Herrera y Reissig*, Archivos, Madrid, Barcelona, París, México 1999, pp. 906-957.
- Halty Ferguson, Rachel, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna*, Tamesis Book Limited, London 1981.
- Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, ed. Ángeles Estévez, Archivos, Madrid, Barcelona, París, México 1999.
- Lugones, Leopoldo, *Lunario sentimental*, ed. Jesús Benítez, Cátedra, Madrid 1988.
- Marías, Javier, *Vidas escritas*, Siruela, Madrid 1992.
- Rama, Ángel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Arca, Montevideo 1985.
- , «Los poetas modernistas en el mercado económico», en *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil Ediciones, Caracas/Barcelona 1985, pp. 49-79.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen, *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1991.
- Scari, Robert M., «Enumeración caótica y poetización de lo feo en el *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones», en *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1978, pp. 773-781.
- Torre, Guillermo de, «El pleito Lugones-Herrera y Reissig», en *La aventura y el orden*, Losada, Buenos Aires 1943, pp. 181-220.
- Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay, II: La Generación del Novecientos*, Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo 1967.

2009 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

