



Oscar Hahn

Julio Herrera y Reissig o el indiscreto encanto de lo cursi

El ámbito es un salón cuyas columnas al desnudo figuran cuerpos femeninos. En el suelo, una alfombra bordada en forma de reloj. Sinuosos adornos arquitectónicos decoran el cielo raso. Un gran florero dorado se yergue en el centro de la habitación, lleno de anémonas, adelfas, clemátides y otras flores exóticas. Las murallas están cubiertas con espejos y cuadros de Watteau. Refulgentes lámparas multiplican la luz en sus cuentas de cristal. Hay encajes de Chantilly, bibelots y estatuillas de Cupido; biombos multicolores, telas de Bassora, pieles y porcelanas; aves pintorescas, divanes de Persia, platos chinos y sillas de Academia; jarras de Satsumia, jaspe, oro, mármol, seda.

Ni museo dieciochesco, ni tienda de anticuario, ni casa de nuevo rico hispanoamericano recién llegado de París a comienzos de siglo, este punto de encuentro de lo regio sin cauce y de lo raro lujoso es el abarrotado espacio de «Las Pascuas del Tiempo», de Julio Herrera y Reissig, y el escenario de la gran «soirée» de la elegancia¹. Entre los objetos de este despliegue que exacerba el boato y la ornamentación, silba por cierto «la cursi serpiente modernista»².

El Diccionario Ideológico de la Lengua Española, de Julio Casares, y el de la Real Academia dictaminan a dos voces que el vocablo «cursi» se aplica «a lo que con pretensión de elegancia o riqueza, es ridículo o de mal gusto»³. A esta condenación se contraponen el pensamiento de algunos poetas, que sugieren la existencia de una modalidad tolerable y hasta

justificable de lo cursi. Octavio Paz dice que los modernistas «fueron exagerados, no hinchados; muchas veces fueron cursis, nunca tiesos»⁴. Pares de conceptos en los que la idea de cursi ocupa el ala positiva. Años antes, al presentar a Pablo Neruda en la Universidad de Madrid y situarlo -junto a Rubén Darío y al conde de Lautreamont- entre las grandes figuras de la poesía hispanoamericana, Federico García Lorca elogiaba «la extravagante, adorable, arrebatadoramente cursi y fosforescente voz de Herrera y Reissig»⁵. El propio Neruda había ido aún más lejos, al incorporar en su poética de lo impuro «la melancolía, el gastado sentimentalismo... la luz de la luna, el cisne al anochecer», y expresiones como «corazón mío», especies todas de lo cursi sentimental, despreciadas por «el frenético libresco». Y concluía declarando, en abierto desafío a los artepuristas de la época: «Quien huye del mal gusto cae en el hielo»⁶.

El punto de partida de lo cursi se encuentra en la pretensión de. Lo que afirmo no es una especulación basada en supuestas intenciones del autor real, sino una constatación que surge de la comparación del discurso herreriano con otros discursos. La poesía de Herrera y Reissig evidencia las siguientes pretensiones: a) de elegancia; b) de expresar sentimientos amorosos o galantes; c) de erudición o de profundidad filosófica; d) de rareza. Estas pretensiones suelen aparecer superpuestas; de allí la imagen de recargamiento y de heterogeneidad que proyectan algunos poemas. En «Las Pascuas del Tiempo», la elegancia es el tema explícito de la quinta sección:

Las damas ostentan aigrettes elegantes,
de plumas que fingen rizos de flambeau,
y regios joyeles y polvos brillantes
que ostentan las reinas de un bello Watteau.

En «Reina del Arpa y del Amor», la visión de una mujer que toca ese instrumento sirve para desplegar la galantería rococó del hablante, por medio de un juego de definiciones basado en la estructura del retruécano, al mismo tiempo que el estrato sonoro del poema es decorado con repeticiones, paronomasias y aliteraciones:

El Arpa y Dina: sabias musicales.
Mujer en música es el Arpa; y Dina
mujer en verso y arpa femenina
de los arpistas supersustanciales.

La pretensión de profundidad filosófica se advierte en el poema «La vida»,

y es explicitada por el propio Herrera y Reissig en notas que sobrevaloran el alcance verdadero del poema. «Peregrinación intelectual del poeta a través de la filosofía», dice el comentario puesto al pie de la siguiente estrofa:

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

Por último, los ocho sonetos publicados con el nombre de Las clepsidras son ejemplo inmejorable de la pretensión de rareza, como se detallará más adelante.

Lo cursi se hace presente cuando la distancia que media entre la pretensión y el logro es tal, que el desajuste se hace relevante y se carga de significación. La frase cursi incorpora en su estructura la pretensión de y la ausencia de aquello que se intentaba lograr. El fracaso no proviene de que el hablante se haya quedado corto en la consecución de su objetivo; proviene de que ha pasado de largo: de que se ha sobrepasado, en un fenómeno semejante al que los lingüistas denominan «ultracorrección». La frase cursi se sitúa más allá de lo que se proponía y puede ser descrita entonces como de mal gusto, sentimentaloides (cursi de origen romántico), filosofía a la violeta (racionalismo cursi) o como extravagante, según exceda, respectivamente, lo elegante, lo emotivo, lo filosófico, o lo raro.

En lo cursi, la distancia entre la pretensión y el logro es percibida claramente por el lector, pero no por el hablante del poema. El hablante cree estar consiguiendo su propósito y esto lo conduce a una suerte de desplante, de seguridad en la formulación, que el lector visualiza como una actitud gratuita y ridícula.

Gómez de la Serna ha escrito que lo cursi «es la adornística espontánea, ingenua, que quiere mimarnos frente al vacío»⁷. En el horror vacui de esos mimos ornamentales, en el delirio por cubrir y recubrir con sus pretensiones cada centímetro, cada minuto de espacio desnudo, está la cara barroca de lo cursi. Con el fin de superar el carácter lineal del lenguaje, abriéndolo, espacializándolo, para luego darle forma, el horror vacui recurre a los arsenales de figuras retóricas, basándose en el principio de que una figura es un espacio con forma⁸. El espacio verbal, antes vacío, llega a ser un campo minado de adornos que estallan a medida que el lector va pasando por él. Pero si el arte barroco «linda con su propia caricatura»⁹, como dice Borges, bien se puede afirmar que lo cursi es su propia caricatura.

La poesía que abunda en figuras y procedimientos estilísticos suele ser estigmatizada con el calificativo de «retórica», en nombre de la supuesta existencia de un lenguaje poético natural, al darse por sentado que la artificialización de un texto es camino vedado hacia las dimensiones

expresivas de la palabra. Félix Martínez Bonati piensa, en cambio, que en todo fenómeno lírico hay dos dimensiones del discurso: una expresiva y otra representativa, y que lo representado (lo dicho) es «si bien no tan gravitante como lo expresado, igualmente esencial». Y agrega: «Toda poesía declarada y ostensiblemente artificiosa... es poesía de lo dicho más que de lo indecible; más retórica (sin peyoración) que lírica»¹⁰. Y afirma que las figuras pueden tener «una función predominantemente expresiva, de manifestación sintética de interioridad, porque modifican lo dicho, intensificando su poder de revelación indirecta». Esto se observa con mediana claridad en los sonetos reunidos bajo el título de *Las clepsidras*. En ellos se funda un mundo abarrotado de personajes y objetos peculiares, procedentes de la zona geográfica en la que el norte de África y el sur de Asia se interinfluyen. Son poemas agresivamente eróticos, tanto en el plano referencial como en el de las connotaciones. El hablante es ya un guerrero bárbaro, ya un sultán, ya un sacerdote de misas negras; y la mujer, castillo sitiado y trofeo bélico, sacerdotisa y hechicera, y sobre todo, víctima de sacrificios rituales.

En *La carne, la muerte, el diablo en la literatura romántica*, de Mario Praz, hay dos caracterizaciones que podrían aplicarse a *Las clepsidras*, poniendo en evidencia su filiación decadentista. Están destinadas a describir el tema de Bizancio en la línea artística que parte de los prerrafaelistas ingleses y continúa en la poesía y en la pintura simbolista europea. Al comparar la pintura de Delacroix con la de Gustave Moreau, Praz observa que ambas comparten «un exotismo lujurioso y sanguinario»¹¹. E indica más adelante que los decadentes se dieron a revivir los sangrientos fastos del Imperio de Oriente, desgarrado por los odios y disensiones de corte, urgido por todos lados por los bárbaros conquistadores; cuerpo lleno de manchas lívidas y laceraciones, envuelto en los simétricos pliegues de los trajes de pesado oro¹².

Otros rasgos asociados con el canon decadente, como la glorificación del sacrificio ritual y la mezcla de lo erótico, lo funerario y lo religioso, están presentes en muchos artistas europeos finiseculares. Estos rasgos también aparecen en *Las clepsidras* y van acompañados por las inevitables notas de sadismo y masoquismo. En «Misa bárbara», la virginidad de la cautiva es «ofrenda de guerreros y magnates» y el río Egipto se tiñe con la sangre de la doncella, cuya carne chirría en la hoguera de los sacrificios. O la tarde, enrojecida por el ocaso, es comparada con «una misa de hórrido holocausto». O la mujer es una sacerdotisa que ofrece vísceras de pantera a un dios oriental. En «Emblema afrodisíaco», la amante es una Ciudad Rosada, en cuyo portal el guerrero clava su «sádico pendón de muerte», que es a la vez arma y símbolo fálico. El atuendo de este conquistador erótico y bélico incluye insignias condales, zarcillos de ojos de reptil y collares fabricados con colmillos de hienas; y el atavío de la mujer, «pendientes de ópalos malditos», sandalias de raso, ajorcas y velos islamitas. El espacio de *Las clepsidras* está poblado de personajes con turbantes y babuchas de colores, de rajás con engastes de tisú y de escarlata, y ornado de lámparas y cirios y monolitos religiosos. Toda esta extraña mezcla pretende ser una concreción de lo raro, pero termina por exceder su ya excesivo propósito y se aloja en la modalidad extravagante de lo cursi. La cursilería de estos poemas se origina también

en el plano referencial. Por alguna razón relacionada con la sociología del arte, ciertos adornos y decoraciones del Oriente son percibidos en la civilización occidental como exponentes de lo cursi, sobre todo cuando se los despoja de un contexto adecuado. «Todo lo oriental, que tanto trato ha tenido con el tiempo -dice Gómez de la Serna- afronta la cursilería»¹³. O cae de lleno en el kitch, debo agregar, cuando se trata de copias o imitaciones.

Si el léxico del barroco clásico buscaba cubrir el espacio verbal con neologismos y alusiones a la cultura grecolatina, el de Las clepsidras lo hace con palabras asociadas a culturas exóticas y con vocablos sorprendentes. La agresividad del hablante herreriano se patentiza en el estrato lexical de los poemas, cuando martiriza los significantes con derivaciones insólitas. Herrera no se conforma con el sustantivo «efluvio»; quiere ir más lejos y deriva el verbo «efluviar». Su vocación extremista introduce términos que revelan una tendencia al sobrepasamiento, una voluntad de ir más allá de: «supramundamente», «ultra-tumba» (con guion enfatizador), «supersustancial», o la palabra endecasílabo «espiritualizadísimamente». De aquí a la Tertulia ya no lunar (como las de Laforgue), sino lúcidamente lunática, hay un paso. Por ello, y a pesar de la necrofilia reinante en Las clepsidras, vibra en esos poemas, paradójicamente, una gran vitalidad, gracias al descaro con que el hablante entra a saco en el lenguaje, y a su alegre manipulación de los significantes.

En «Oblación abracadabra», la mujer es aludida con un extenso vocativo que da cuenta de su condición delicada y sombría y de su vínculo con liturgias extrañas, y en seguida empieza el acariciamiento sensual de los significantes, tangible en las aliteraciones labiales, y la erotización del poema, cuyo cuerpo sonoro puede palpase con los labios en el acto de la pronunciación:

Lóbrega rosa que tu almizcle efluvias
y pitonisa de epilepsias libias,
ofrendaste a Gonk-Gonk vísceras tibias
y corazones de panteras nubias.

Para evocar los genios de las lluvias
tragedizaste póstumas lascivias
entre osamentas y mortuorias tibias
y cabelleras de cautivas rubias.

Lo que viene después de Las clepsidras es La torre de las esfinges, indescifrable torre de Babel, cuyo hermetismo se origina en la pulverización de los significados, como consecuencia de la proliferación

escandalosa de los significantes, de la rimo-manía y de la esquizofrenia lexical.

En La torre de las esfinges la cantidad abusiva de figuras y procedimientos retóricos está siempre al borde de producir un cambio cualitativo en el poema y de dispararlo hacia la Vanguardia. Tal acontecimiento no llega a ocurrir; pero su conato, su inminencia, fueron razón suficiente para despertar la admiración de Vallejo, de Huidobro y de Neruda; de García Lorca, de Rafael Alberti y de Miguel Hernández; e incluso del Borges ultraísta. Dice Borges en sus primeras Inquisiciones: «La lírica de Herrera y Reissig es la subidora vereda que va del gongorismo al conceptismo: es la escritura que comienza en el encanto singular de las voces»¹⁴. Pero mientras el propósito de Herrera y Reissig fue tensar desde adentro el sistema poético imperante, «hasta su punto de ruptura», según ha mostrado Saúl Yurkievich¹⁵, el proyecto de la Vanguardia fue romper con ese sistema; obliterarlo dándole la espalda. La indiscreción de la poesía herreriana es inherente a su cursilería y a su ultrismo vecino al Ultraísmo. Y su encanto mana de dos fuentes: del eficaz empleo de las figuras, que a pesar de todo consiguen edificar una dimensión expresiva, y de las audacias del hablante, de su agresividad, de su candor en la desmesura, de su inocente falta de respeto; cualidades que García Lorca reconoció antes que nadie como valores propios de la poesía hispanoamericana. «Estos poetas -dijo- dan el tono descarado del gran idioma español de los americanos, tan ligado con la fuente de nuestros clásicos: poesía que no tiene vergüenza, que no ve el ridículo y que se pone a llorar de pronto en mitad de la calle»¹⁶.

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

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

