



Hugo Achugar

Julio Herrera y Reissig, looping the loop en el aeroplano de la imaginación

Julio Herrera y Reissig muere en 1910 cuando preparaba la edición de su primer libro *Los Peregrinos de Piedra*. Había publicado algunos textos en *El Parnaso Oriental*, en periódicos y revistas y había sido cabeza de grupo, «Emperador Julio», en *La Torre de los Panoramas*. Hay mucho de leyenda en su vida y no poco de burla y extravagancia en las hazañas que realizó en aquel Montevideo de principios de siglo, el Montevideo que él y Roberto de las Carreras escandalizaron con sus desplantes y sus «audacias».

Hijo de una familia «distinguida» -como se suele decir- y sobrino del presidente Julio Herrera y Obes, se desempeñó hasta el final del siglo como «vate» cívico y patriótico. Tuvo actuación política fugaz y entre 1900 y 1902 se retiró de ella con una violenta requisitoria contra el país «Epílogo wagneriano a la Política de Fusión». Antes de este pregonado «corte» con el país, Julio Herrera había producido una serie de textos donde «el pedestre versificador... a partir de 1898 (recogía)... todo lo que en la extinción del siglo XIX representaba la escoria literaria»¹. Es cierto; entre 1899 y 1900 el poeta escribe algunos textos que evidencian su transformación modernista². Muy lejos de nuestra intención sugerir una relación causal entre el cambio poético y el abandono de la política; creemos que el fenómeno es más complejo y que no termina de resolverse hasta 1903 luego de la redacción del poema «La Vida»³. De ser válidas las

observaciones e hipótesis manejadas por críticos, biógrafos, historiadores de las ideas e, incluso, por la autoconciencia del propio poeta⁴, lo que ocurre en este lapso constituiría una suerte de corte epistemológico que alcanza las proposiciones filosóficas, políticas y estéticas. La propuesta estético-ideológica implícita que será dejada de lado en este momento es, sin lugar a dudas, la del neo-romanticismo impulsado por los miembros del Ateneo⁵. De ahí que a los efectos de nuestro trabajo la producción que nos interese sea la posterior a 1900, más aún la posterior a 1903⁶ y muy en especial *Los Peregrinos de Piedra*.

La respuesta lírica que representa la obra de Julio Herrera no es única y se integra a la que da esa fracción letrada del sector social que venimos considerando. Aunque proveniente del patriciado empobrecido el poeta hará algo más que dar una respuesta nostálgica. La riqueza, la ambigüedad y, por momentos, oblicuidad de su producción, revela la asimilación de la norma estética vigente del modernismo esteticista, pero además su personal acento. Este énfasis peculiar de su obra ha sido analizado desde perspectivas estéticas y/o estilísticas y ha dado como resultado estudios de su lírica entendida como anticipación de la vanguardia⁷. En ese sentido Yurkievich precisará: «Es justamente el furor metafórico y neológico de Herrera y Reissig lo que va a seducir a los ultraístas e influirá sobre ellos»⁸. Y otros afirman que acaso la influencia parnasiana «retuvo a Herrera muchas veces cuando cedía a su estrábica y enajenada visión de cubista avant la lettre»⁹. Estas imágenes del poeta de *La Torre de los Panoramas* tienden a llamar la atención sobre lo que es uno de los rasgos fundamentales de su lírica como procedimiento de la composición, o sea, lo que Anderson Imbert llamó, con expresión feliz, la «ametralladora metafórica»¹⁰; pero no la agotan o no la explican en su totalidad. Lujo y vértigo verbal la poesía de Julio Herrera es, además, buril, imaginación -estética y exótica-, ironía, burla y parodia. Lo realmente curioso de ella es que no siguió una evolución indicadora de etapas y eventuales superaciones. Toda ella, claro está, luego de abandonada la retórica neo-romántica, es simultánea. Incluso, como lo señalara Sabat Ercaasty¹¹, «Tertulia lunática» corresponde en tiempo de composición a su contrapartida «La Berceuse Blanca». Ello nos habilita la consideración de *Los Peregrinos de Piedra* como una muestra cabal de todo su registro. Registro que llamamos modos de imaginación y que constituyen su polifacética y rica respuesta al proceso de modernización uruguayo. Esos *looping the loop* de que habla Carlos Roxlo en 1916¹², son los modos imaginativos de Julio Herrera y cubren tres zonas: la imaginación bucólica, la nostálgica y la metafísica. Estos tres elementos aúnan ese universo complejo en el que Julio Herrera instaló su voz para desde allí responder a una realidad singular. En todos ellos está presente el esteticismo que, por otra parte, abre el poemario con esa introducción o celebración que es «El Laurel Rosa». «Apoteosis» la subtitula el poeta y el hablante celebra al parnasiano Sully-Prudhomme con el arsenal mitológico de la tradición occidental Pero más que una celebración del poeta Sully-Prudhomme se trata de la celebración del Poeta. El mismo hecho de que la versión anterior del texto, la de 1903, estuviera dirigida al uruguayo Alberto Nin Frías y que en la versión final se le haya sustituido por el francés indica que lo permanente no era la individualidad sino la

condición genérica. Celebración del Poeta, celebración mitológica que describe una alteración del Parnaso: «en los Imperios acústicos/ rueda el soberbio desorden» (RBP, p. 101), y que establece de una vez los límites del universo que regirá Los Peregrinos de Piedra. El espacio será el del Arte y los convocados serán las

Almas amigas y bellos
gimnastas, líras asones
de la orquesta de Pitágoras
venusinos Sacerdotes
de la hembra Arquitectura
y taumaturgos del bloque,
príncipes doctos del Cromos,
pánidas trasnochadores,
bajo la vinosa lámpara
del sátiro Anacreonte,
navegantes espectrales
del Océano Aristóteles.

(RBP, p. 101)

O sea una sociedad armónica y afín al hablante, una sociedad restringida -fundamentalmente helénica- que pueda gozar la curiosa rima en o-e, los múltiples esdrújulos, en fin, las elegantes sonoridades, pues «un corazón es su verso/ eufónico de alma doble». Una sociedad paradisiaca ya que para el Poeta

colmaron su cuerno
de fresas y tiernos brotes,
de mieles y de avellanas,
los prometidos pastores
y trenzaron sus cabellos
con tilos y caracoles;

(RBP, p. 106)

El Poeta y la Poesía -siempre así, con mayúsculas- como centro de un «Imperio acústico» que ya en el pórtico del poemario establecen, aparentemente, la «hegemonía de lo imaginativo y musical sobre lo ideológico»¹³. La preeminencia del sonido eufónico sobre toda realidad, la construcción de una torre de los panoramas musicales desde donde el hablante desplegara sus construcciones imaginarias, sus looping the loop.

Construcciones que no son estrictas fugas como se las ha querido catalogar, sino modos imaginarios de construir y destruir universos dialécticos e indisolublemente ligados al proceso social «Los Éxtasis de la Montaña» o «Eglogánimas» resume ese modo bucólico del que «Ciles alucinada» no parece ser más que el ensayo general.

Estos éxtasis que parecen provenir de la montaña o ser experimentados por la misma montaña están ligados de hecho a la mitología. ¿No es esta montaña: Mélanus, el hábitat de Pan, donde se localizaba la Arcadia? Y ¿no son entonces estos textos de Eglogánimas un intento de filiar literariamente dichos éxtasis? 14 Cuadros, imágenes plásticas, nitidez estatuaria visualización pomposa: visiones de éxtasis, visiones arcádicas

Oscurece. Una mística Majestad unge el dedo
pensativo en los labios de la noche sin miedo...
No llega un sólo eco, de lo que al mundo asombra,
a la almohada de rosas en que sueña la huerta...

(RBP, p. 113)

Es un mundo mítico donde lo pomposo y ceremonial, la plenitud de la Dicha «Y de la misma hortera comen higos y fresas,/ manjares que la Dicha sazona en sus rodillas», la paz idílica, la comunión pura, el éxtasis y el sueño o la quimera se unen para delinear dibujar o diseñar un proceso de irrealidad o mitificación. Visiones arcádicas:

Zapatos claveteados y báculos y chales...
Dos mozas con sus cantaros se deslizan apenas.
Huye el vuelo sonámbulo de las horas serenas.
Un suspiro de Arcadia peina los matorrales...

(RBP, p. 112)

«Un suspiro de Arcadia» y «la almohada de rosas en que sueña la huerta», esa es la apoteosis de la naturaleza. El universo libre del mundanal ruido, el sueño y la quimera apropiándose de todo y la literatura como su realización más perfecta. No se trata de la Arcadia infernal del Quijote: más juego pastoral de ociosos cortesanos que fingimiento esteticista de una hiperestésica sensibilidad. Pero también es cierto que esta Arcadia de Alisia y Cloris, de Damócaris y Hebe, de Foloe, Safo, Loth, David, Ruth y Fanor es una síntesis greco-judea, pagano-cristiana, donde a los idílicos pastores se suma «la sotana/ del cura (que) se pasea gravemente en la huerta. Una Arcadia moderna» con escuela, botica y burgueses enriquecidos,

«El labrador», que permite la entrada del ventarrón de la sátira. En fin, una parodia de la Arcadia canónica, de la Arcadia virgiliana. Donde al tiempo que se la constituye -entroniza- por otra parte se la destruye, en un doble movimiento de entronización y desentronización que termina por desvirtuar el carácter arcádico del universo bucólico. Así, los tercetos finales de «El guardabosque»:

Los domingos visita la cocina del noble,
y el entrar, en la puerta deja el palo de roble.
De jamón y pan duro y de lástimas toscas

cuelga al hombro un surtido y echa a andar taciturno;
del cual comen, durante la semana, por turnos:
él, los gatos y el perro, la consorte y las moscas.

(RBP, pp. 126-127)

con cuya ironía levanta el velo sobre una Arcadia donde todo no es tan paradisíaco ni la edad de oro tan equitativa.

Cual si pluguiera al Diablo -vaya un decir- engorda
el granero vecino con la triple cosecha...
Y aunque él jura y zuequea, esta arcilla maltrecha
sigue siendo madrastra o que realmente es sorda.

Mas con todo: «¡Aires rubios!» -tesonero barbecha
y bien que el medro es esquivo no es una vaca gorda,
a Dios gracias la era patrimonial desborda...
cuanto para ir capeando la estación contrahecha.
Y mientras el probable rendimiento calcula,
con un pan de la víspera entretiene su gula...
Sabe un gusto a consorte en la mesa hartó linda,

por lo cual en domésticas bendiciones se arroba...
Y con ojos de humilde Lázaro, el terranova
atisba las migajas que a intervalos le brinda.

(RBP, pp. 127-128)

Una Arcadia de burgueses labradores -(¿farmers de «¡Aires rubios!»)- cuya dualidad o duplicidad queda al descubierto en el ataque irónico que el materialismo plutocrático recibe. Progreso, «medro esquivo», que concentra los factores de corrosión de la Arcadia mitificante y que se emparenta a la vana ciencia positivista del Astrónomo en «La Cátedra». Rechazo entonces de la autoridad del dómine, aceptación del cura que es humano y tiene «sobrino», de la norma y consecuente exaltación de la libertad, de la pureza y de una utópica y ucrónica Arcadia realizada e irrealizada en el poemario. Arcadia estética sólo posible en el espacio estético

¡Jardín de rosa angélico, la tierra guipuzcoana!
Edén que un Fra Doménico soñara en acuarelas
los hombres tienen rostros vírgenes de manzanas,
y son las frescas mozas óleos de antiguas telas.

(RBP, p. 124)

Por esto mismo «Los Éxtasis de la Montaña» se cierra con ese exquisito soneto que es «Iluminación campesina» donde los personajes músicos dan el «candor de sus prosas» y mediante cítara y «oboe de aterciopelamientos» tocan «augustos momentos». Músicos inermes que «ante el genio enigmático de la hora» no pueden hacer otra cosa que sonar sus instrumentos. Pues «sedientos/ de imposible quimera» y habitantes de Arcadia sólo pueden soñar con la música, «la eterna música de las cosas». La música que resulta ser, iluminación mágica de las cumbres mediante, el fuego sagrado de la naturaleza. De una naturaleza arcádica donde el sueño puede intuir la belleza quimérica e imposible en una hora, en un mundo de «genio enigmático». En «Ciles alucinada» la Arcadia aparecía infernalizada pero la naturaleza proveía una experiencia superior: la inconciencia, el «sueño, luna y misterio». El sueño, pues, salva. La quimera es más poderosa que el sufrimiento y con ella se alcanza la paz; la verdadera paz arcádica, el éxtasis montañoso, sólo posible en la ensoñación artística. ¿Escapismo? No, imagen o facsímil de una realidad plutocrática que habilita sólo al sueño o a la ironía. La Arcadia de Herrera es una divinidad jánica que satiriza y celebra tanto el motivo literario mismo como la modernidad. Esa modernidad de medro o ciencia vana, que se escurre por los intersticios de sus iluminaciones -en el sentido que Rimbaud da al término- y desmonta el sueño. ¿Triunfo final de la quimera? Apuesta, más bien, a su poder balsámico a pesar de la auto-conciencia de saber que se trata de un juego más en esta vida para poder «en divinos transportes disfrutar(la) soñando!».

Si la realidad se escurre por medio del sueño en «Eglogánimas», con

«Tertulia lunática» el desmontaje de dicha realidad se exagera por medio de la «ametralladora metafórica» y los vuelos enloquecidos del «aeroplano de la imaginación». «Tertulia lunática», y en cierto modo «Las Clepsidras» constituyen un intento deliberado o por eliminar la función referencial del lenguaje y dejar en libertad la imaginación, dejando como únicos elementos válidos la música eufónica del verso y la libre asociación de las imágenes. Ese deslumbrante atractivo que la problemática metafísica va a ejercer sobre el poeta no está divorciado ni del exceso metafórico ni del grotesco, otra forma de exceso. Emir Rodríguez Monegal ha sostenido que el «pitagorismo (de Herrera) no es filosófico sino poético. Da paso a un sistema del cosmos si no a un sistema del verso»¹⁵, y Óscar Hahn ha caracterizado «La Torre de las Esfinges», título de la sección que acoge la «Tertulia lunática», como «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 paranoia lexical»¹⁶. Desconfianza o rechazo de la realidad, entendida como objeto cuantificable, accesible soberano, por medio de un aparato hiperbólico de rimas e imágenes que operan como un decodificante irónico de la función referencial del lenguaje¹⁷. Y a la vez instauración del «reino interior» como entidad más verdadera que la exterior: «Del insonoro interior/ de mis oscuros naufragios/ zumba, viva de presagios/ la Babilonia interior» (RBP, p. 134); destacada por la particular estructura de la décima que marca el primer cuarteto con la palabra-rima «interior». Se procede así una preeminencia de lo subjetivo y de la interiorización que acompaña la instauración de una «realidad espectral» producido por: «Las cosas se hacen facsímiles/ de mis alucinaciones/ y son como asociaciones/ simbólicas de facsímiles» (RBP, p. 137). La mimesis opera pero no en relación a un referente empírico sino a alucinaciones o, como decía Huidobro al «sistema que es el puente por el que pasan al yo o mundo subjetivo los elementos del mundo objetivo»¹⁸. O para usar categorías de la semiótica, la mimesis -si es tal- opera en relación a una unidad ideológico-cultural que viene a ser el mediador entre realidad empírica y texto¹⁹. Unidad signada por un idealismo desrealizante y mitificador: «Fuegos fatuos de exorcismo/ ilustran mi doble vista/ como una malabarista/ rutilación de exorcismo...» (RBP, p. 134); que gracias a la ironía -la doble vista- iluminan el discurso y con él, el mundo desencantado, el universo apoltronado de los buenos burgueses y la parafernalia rubendariana consagrada o destruida según el caso en algunos textos. Traducción, entonces, y no reflejo: la lírica de Herrera. Traducción y consecuente traición.

Tal como en una capilla
ardiente de hiperestesia,
entre grillos de anestesia,
tiembla la noche en capilla...
Un gato negro a la orilla
del cenador de bambú
telegrafía una cu
a Orión que le signa un guiño,
y al fin estrangula un niño

improntu hereje en ¡miau!
La luna de plafond chino
prestidigita en su riesgo,
la testa truncada en sesgo
de algún Quasimodo chino...

(RBP, p. 143)

La ironía y el humor y, sobre todo, la rimo-manía lleva al hablante lírico a un corte radical con el referente. Corte que también se encuentra en otros ejemplos de la producción de Herrera como el de «Solo verde-amarillo para flauta. Llave de U». Predominio de la música y de ese «sexto sentido, príncipe enigmático», de que habla en la simbolista «Psicología literaria»²⁰, por el cual el Poeta «sueña y dice misa». Sueño irónico, grotesco y juguetón como el que el hablante lírico se divierte y previene de que «hay dos mundos uno en masa y otro en espectro» (IV, p. 350). Sueño o quimera que hace hablar «la muda realidad proterva», pues «En el imperio de la Quimera, ser visionario es ser real, es ver el fondo» (IV, p. 350). Tensamiento del arco hasta su punto de ruptura, tensamiento deliberado, vital, humorístico y no agónico que se erige como Verdad última, porque la Belleza es Verdad y en consecuencia se adscribe al Bien. Defensa de una forma de entender mundo y trasmundo que se apartaba de lo convencional y generaba recelos

En el concepto de los uruguayos el que varía en sus modos de pensar es un miserable tráfuga; un descarado traidor; o bien, dicen del hereje: «se ha enloquecido». Ellos no ven en el cambio la conquista de una idea que antes no se tenía, el rayo fulgurante del camino de Damasco; la marcha hacia la Verdad por las estepas de la reflexión; [...]; el abandono de los pesados arreos llenos de pátina convencional por el peplo modernista que abre sus pliegues soberbios al viento de las persuasiones.

(RBP, p. 779)

Con «Los Parques Abandonados», su poesía amatoria según algunos²¹, se pasa a la ópera. Esos sonetos endecasilábicos, a diferencia de los alejandrinos de «Eglogánimas», están impostados por el gesto ceremonial y ritual en el tono hiperbólico y melodramático del género operístico²². Se trata, casi siempre, de situaciones límites. Todo parece ser postrero, infinito, consagratorio, superlativo, inigualable. Óscar Hahn señalaba algo semejante al analizar lo cursi en Julio Herrera²³. Uno se pregunta si lo que Hahn llama cursi no será, a veces, simple burla del poeta. ¿Es posible un exceso tan notorio en Herrera? ¿Condice el aborrecimiento del lugar común que los críticos, como Blanco Fombona entre otros²⁴, han señalado

con esa colección de clichés que pueblan «Los Parques Abandonados»? Ventura García Calderón se preguntaba lo mismo a propósito de «La Torre de las Esfinges» y se respondía negativamente²⁵. Sin embargo, a diferencia de los sonetos de los Crepúsculos del Jardín de Lugones con los que están emparentados, e incluso ligados por la falaz polémica Herrera-Lugones hoy superada, estos textos sobrepasan la pose mórbida característica de lo que se llamó decadentismo y alcanza el nivel de la parodia. Parodia de la retórica y del mundo romántico traducido por una hiperbolización del código modernista que termina siendo, a su vez, burla del mismo código utilizado. ¿Cómo entender sino esas imágenes reiteradas del tú -alma o amada- como cáliz, verdugo, emperatriz? En «Decoración heráldica» encontramos una concurrencia mórbida y morbosa de «terciopelo oscuro», «marfil más puro», «satánica inclemencia», «amor perjuro» y «amor dulce» -para colmo comparado al inefable «triste corderito ciego»-, culminando en ese «raso de tu pie verdugo» que oprime el masoquista «esclavo corazón de alfombra». ¿Es parodia, burla o simple cursilería? ¿La parafernalia de cenadores, quintas, ojeras lilas, pañuelos violetas, «paraguas de sedas cautelosas» son sólo la evocación de un mundo clausurado como quería Real de Azúa? Lo son pero además del intento de reconstrucción de un paraíso perdido:

Errando en la heredad yerma y desnuda,
donde añoramos horas tan distintas,
bajo el ciprés, nos remordía una aguda
crisis de cosas para siempre extintas...

Visitó la tarde soñadoras tintas,
a modo de romántica viuda;
¡y al grito de un piano entre las quintas
rompimos a llorar ebrios de duda!;

hay también la irrisión del mismo. El soneto termina con los siguientes tercetos:

Llorábamos los íntimos y aciagos
muertos, que han sido nuestros sueños vagos...
Por fin, a trueque de glacial reproche,
sembramos de ilusión aquel retiro,
¡y graves, con el último suspiro,
salimos de la noche, hacia la noche...!

(RBP, p. 159)

El paraíso perdido gracias a la comparación con la «romántica viuda» se equipara al universo romántico. La sensibilidad evocadora -lo que antes llamábamos unidad ideológico-cultural- o mediadora es la del decadentismo mórbido que se halla en ese «llorar ebrios de duda». La «enfermiza» -entre comillas- evocación se sabe inútil pues opera desde «una aguda/ crisis de cosas para siempre extintas». Evocación que se vuelve estéril, ritual, hiperbólica por extremación de la afectividad -sentimentalismo, se suele decir- y que permite desembocar en el verso altisonante y pomposo del «salimos de la noche, hacia la noche». Se sale, y hay que señalarlo, luego de sembrar de «ilusión aquel retiro» pues ilusión, ritual, passatista y operística -pero ilusión al fin- es lo que queda. Ilusión, quimera, ensueño, imaginación artística, refinamiento y «doble vista» que fascinan al hablante y al lector. Deleite de la palabra que evoca o simplemente goza -goce intelectual y no identificación afectiva- con «el menudo aprisco e tus dedos, con el aneurisma determinativo» o con el esplendido terceto final de «La sombra dolorosa»: «Manchó la soñadora transparencia/ de la tarde infinita el tren lejano,/ aullando de dolor hacia la ausencia» (RBP, p. 150). Ese aullido final resulta complementario de otro descrito en el «Epílogo wagneriano» y que por su interés citamos extensamente:

¿Qué otra cosa que la estrechez de una vida regimentada, que el temor a que las hijas no tengan dote, que la sub-división de una renta escasa, que la perspectiva del pauperismo aristócrata, determinan a que la madre no tenga más de un hijo, a que el placer egoísta, la cirugía secreta, la obstetricia galante y los filtros más refinados de la caprichosa Afrodita se hagan cómplices de una esterilidad funesta que podrá abrir el camino a la victoria de sus adversarios?

Reflexiona después de todo en la emigración latina, en las huelgas, en los atentados, en las furias estentóreas de la bramadera proletaria, en las insólitas epilepsias del organismo social, y no hallarás en esos movimientos precursores de las hemorragias, sino la conspiración del hambre que aúlla por todos lados.

(RBP, pp. 150)

Aullido «de dolor hacia la ausencia» que sueña como una irrisión, como un cuestionamiento hiperestésico de valores contrapuestos y desajustes un tanto más complejos que los de un universo afectivo clausurado. Imaginación, música y exceso como formas de construcción y destrucción de universos artísticos heridos con «satánica inclemencia» por el desencanto y la irremediable ironía de una nostálgica doble vista. Experiencia de lo agónico y de la decadencia que logra, sin embargo, espacios cristalinos y seráficos.

«La muerte del pastor», único largo poema de la sección final de Los Peregrinos de Piedra, es, precisamente, un mundo transparente aunque plácidamente trágico. Rodríguez Monegal ha dicho que en «Las Campanas solariegas» «se vuelve irónicamente sobre un género fatigado: la pastoral»; lamentablemente lo dice sin ilustrarlo²⁶. Pero ¿no será como decía García Calderón que «el complicado sabe tener divinas simplicidades»²⁷ y para ilustración citaba unos versos de «La muerte del pastor»? Creemos con Gicovate que «The poem is unique among Herrera's work for simplicity and serene beauty. Built around a symbolic "carreta" that appears several times, it is a moving elegy on the death of a shepherd»²⁸. Estilizada elegía, «La muerte del pastor» parece ser un acorde final que restituye la armonía anunciada en «El Laurel Rosa» al universo paródico de Los Peregrinos de Piedra. El impresionismo pictórico de estos octosílabos tiene una gama que va del ópalo al amarillo donde resalta «el camino violeta» y «las lágrimas lilas». Parece una restitución del universo, al modo de cierto Puvis de Chavannes, que mezcla los «ensueños opalinos» y «el alma de las montañas» con la pandereta y el tocino²⁹. Afirmación estética e idealista «La muerte del Pastor» muestra que si bien ha tensado el arco del sistema poético hasta su punto de ruptura todavía se intenta salvar la palabra poética. ¿No es ésta la apuesta mayor de su poesía? La ironía de Los Peregrinos de Piedra, presente ya en el mismo título en su dialéctica móvil-inmóvil, constructora-destructora no permitía la sobrevivencia de una sencillez opalina como la de esta elegía.

Julio Herrera y Reissig fue testigo de la transformación la modernización del país en el tránsito de un siglo a otro. Su producción lírica refiere a aquel mundo a través del «sistema» -según Huidobro- y/o de un universo imaginativo que selecciona y elimina fenómenos tanto discursivos como de la «realidad». Que sus hablantes ya se calcen los coturnos pomposos en «El Laurel Rosa», ya ahuequen su voz para reír y llorar con «Eglogánimas», con «Eufocordias» y con su lunática tertulia o ya aspiren seráficamente a la placidez no revela otra cosa a no ser la creencia en la convencionalidad del arte, en su arbitrario y magnífico poder para que «lo inverosímil llegue a ser lo real» (IV, p. 350). Su pasión por el Arte, su estética adhesión y su recelo para con cierto modernismo canónico eran plenamente conscientes: «El gran Arte es el arte evocador, el arte emocional, que obra por sugestión; el que necesita, para ser sentido, de un recepto armonioso que sea un alma instrumentada y un clavicordio que sea un hombre» (IV, pp. 349-350). Mallarmé y Darío, simbolismo sugeridor y modernismo esteticista. Herrera se une a ellos y exige un receptor armonioso. Receptor que parece no existir en los tiempos en que funda La Revista y que le permite comparar aquellos tiempos

no lejanos, en que los triunfos del orador y del poeta llenaban de aplausos las salas en que se verificaban los certámenes, forman raro contraste con estos días de enervamiento y de frivolidad, en que no existen centros literarios, y en que fundan footballs, presenciándose, al revés del triunfo de la cabeza, el triunfo de los pies; y mientras el Ateneo no es, en realidad, sino un bello cadáver de arquitectura, que luce su robusta mole frente a la estatua de la Libertad.

(IV, p. 731)

Su producción lírica refirió y surgió de aquel mundo. Leerla en nuestro mundo de hoy no es rescatar arqueológicamente un universo ya de irremediable museo, sino destacar su amarga sonrisa, su mueca grotesca, ambiguamente profética de este hoy, como antes fue irónica lente testimonial de una sensibilidad y de un sector social en su preciso entonces.

El «receptor armonioso» que exige Julio Herrera en «Psicología Literaria» y el receptor social o receptor estético-ideológico exigido por el enunciador básico de Los Peregrinos de Piedra parecen ser semejantes. Las cuatro partes que configuran el poemario apuntan a la construcción de un universo y a su destrucción. «Eglogánimas» y «Tertulia lunática» son los extremos de ese proyecto constructor-destructor, de esa voluntad por establecer universos estéticos que es carcomida por la irrisión alucinada y alucinante de un lenguaje que todo lo somete a cuestionamiento y a mitificación. Entre uno y otro «Eufocordias» es el puente irónico que muestra y esconde, que esgrime la burla y llora la pérdida. Leer el poemario aisladamente, fragmentando sus partes sin percibir el diálogo establecido por su sintaxis general, es dejar de lado la apuesta de Los Peregrinos de Piedra. Ese tensamiento del arco poético-imaginativo que va de la apoteosis de «El Laurel Rosa» a la elegía plácida de «La muerte del Pastor» presupone el diálogo entre el hombre-clavicordio y los paquidermos. Diálogo dramático que se nutre de la burla y el ensueño, tensamiento del arco poético-imaginativo que el enunciador básico propone como realidad alternativa a una sociedad que ha abandonado correr el riesgo de abandonar valores percibidos como centrales: Arte, Espíritu y Belleza.

El receptor armonioso, el hombre-clavicordio, podía percibir la parodia como también apreciar el juego alusivo de los Laureles, si no apolíneos grotescamente bellos, que configuraban Los Peregrinos de Piedra.

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

