



El mundo poético de Herrera y Reissig en «Los Peregrinos de Piedra»

Carmen Ruiz Barrionuevo

El espacio en el texto. Los recintos. La imaginación y el espacio

A lo largo de las líneas que anteceden hemos visto cómo el poeta uruguayo ha ido afianzándose en el modo de producción modernista hasta conseguir poemas en los que tales elementos van encontrando su acomodo personal. Nuestro propósito es estudiar esa configuración poética de plenitud, sobre todo, a través del volumen *los peregrinos de piedra* (Montevideo, O. M. Bertani 1909) única colección que nos consta fue ordenada por el autor. No pretendemos con ello minusvalorar la parte de la obra no incluida en este título, sino tomar la obra citada como índice de la intencionalidad del poeta, quien, sin duda, en ese momento pensó en una selección de lo mejor de su obra. *Los peregrinos de piedra* comprende: «El laurel rosa» (Apoteosis); *Los éxtasis de la montaña* (Eglogánimas) -cuarenta sonetos alejandrinos-; *La torre de las esfinges*: «Tertulia lunática»; *Los parques abandonados* (Eufocordias) -veintidós sonetos en endecasílabos-; y *Las campanas solariegas*: «La muerte del pastor».

En *Los peregrinos de piedra* el poeta gana lo que se puede ya denominar un *espacio poético* en el que incide un claro proceso de artificialización, proceso apoyado en un determinado lenguaje. La imaginación juega aquí un papel fundamental y el poema adquiere en sí mismo una capacidad de viveza, de existencia autónoma que implica esa realidad evocada. Aquí se cumple esa frase de Wolfgang Kayser de que «las frases del poema tienen la capacidad de provocar su propia objetividad»¹. Esa conciencia del lenguaje gravita en la dirección del simbolismo herreriano. Tiende el poeta a conformar

espacios, a ordenar objetos, a encerrar la subjetividad. Se prescinde de lo discursivo como en toda poesía esencialmente lírica y si en algún momento apunta la descripción o la narración tiene como fin el desvelamiento de la subjetividad. El proceso mitificador se presenta casi de inmediato en esa configuración espacial.

Para referirnos al espacio en literatura debemos tener presente que «el espacio inventado existe a partir de la invención misma; ésta le confiere su consistencia y con ella su realidad», según observa Ricardo Gullón². El espacio está formado por el mismo texto y lo produce ese sujeto poético que ordena los objetos, los seres, las situaciones, en un antes y un después; ello nos llevaría también a pensar en las conexiones del espacio con el tiempo. Pero el espacio es un ente ficticio de configuración verbal en el que se habrán de tener en cuenta las «reiteraciones, alusiones, paralelismos, contrastes»³ y las asociaciones de unas frases con otras.

Cabe además pensar que existe un espacio literal que el texto nos ofrece, pero sin duda el espacio se proyecta más allá en unos ámbitos en los que la imaginación del lector es sólo dueña, porque el espacio es «una abstracción derivada de las realidades en que nos movemos»⁴, algo tan inasible y variable que se nos escapa. De ahí las dificultades a la hora de precisar el espacio de cualquier obra literaria, pues su apreciación depende no sólo de la configuración que el texto ofrece en una primera aproximación, sino que dependerá en gran medida de la disponibilidad del lector, de esa capacidad de captación que lo convierte en una especie de coautor. En el caso de una obra poética no hace falta decir que no contamos con las consabidas referencias que la novela proporciona: personajes que se desenvuelven por ámbitos más o menos acotados; objetos en los que se traban persistentes apoyaturas y se posesionan de los personajes convirtiéndose en fetiches; desplazamientos de los personajes por rutas o por espacios más o menos conocidos o que el autor configura en su texto. Nada de esto encontramos en la poesía, por otra parte es más fácil en esta última caer en la intercambiabilidad de términos como *espacio* por *universo*, *mundo* o *escenario*⁵, lo que entraña un riesgo de confusión al reducir «lo intangible a tangible». Claro que como muy bien aclara el citado crítico todos estos términos se refieren a la «creación artística». Y en este sentido nos vamos a referir a Herrera y Reissig. No se trata por tanto de un mundo real, ni siquiera de un mundo en el que haya algún tipo de referencia al escritor en cuanto tal, sino de un ámbito que se relaciona con un sujeto poético que tiende a crear esa envolvente espacialidad con una determinada intencionalidad expresiva.

Es evidente que frente al espacio perceptivo que marca la experiencia sensible hay un espacio abstracto que comprende el mundo de lo imaginario. Aclara E. Cassirer:

No hay ningún producto o creación del espíritu que no se refiera de algún modo al mundo del espacio y que no trate, por así decirlo, de aclimatarse en él, pues volverse hacia ese mundo significa justamente el primer paso necesario hacia la «objetivación», hacia la aprehensión y determinación del ser. El espacio constituye, por así decirlo, el medio universal en el cual la productividad espiritual se «establece» primeramente y crea sus primeras configuraciones⁶.

Este concepto de espacio está muy próximo al espacio de lo mítico ancestral. La actitud en el poeta viene a ser igualmente sagrada, salvo que hay una intencionalidad expresiva, también hay incluso una significación mágica, pues en ese espacio se configura una imagen o se preserva algo -recordemos la «cantidad hechizada»⁷ de que habla el escritor cubano José Lezama Lima, cuyo procedimiento mitificador tienen profundas raíces religiosas-, el tiempo no transcurre, y se produce la transmutación en el ser divino. En este sentido podemos interpretar la ausencia de temporalidad en la poesía de Herrera y Reissig -y de Lezama- pues deliberadamente se aleja de los confines humanos, deshumanizando, es decir, preservando lo creado de la destrucción de lo temporal. Es así como se puede hablar tanto en Herrera como en Lezama de *poiesis*, es decir, de creación. En ambos hay ese deseo de configurar recintos sagrados a los que podrían aplicarse las palabras de Cassirer: «Lo que convierte a un recinto en algo espacial y distinto no es cualquier determinación geométrica abstracta, sino la propia atmósfera mística en que se halla, el hábito mágico que lo rodea»⁸. Y aún más si como dice Gilbert Durand «sólo hay intuición de las imágenes, en el seno del espacio, asiento de nuestra imaginación» y el espacio sirve de lugar sacro en el que la función fantástica se erige en «reserva infinita de eternidad contra el tiempo»⁹, una poética de la mitificación sería el más alto grado de lo literario, la creación suma, el ápice de la suprema posibilidad.

Es decir que el poeta acota ese espacio como un ámbito en el que instala sus elementos, espacio que el lector debe contribuir a actualizar. Son fundamentales por tanto la atmósfera, la situación de los objetos, la sugerencia, y los movimientos que las palabras expresan al traducir los tipos fundamentales de espacios: el espacio abierto y el espacio cerrado, pero siempre teniendo en cuenta que ambos pueden remitir a otros espacios idealizados o superiores, al espacio simbólico. O como dice Ricardo Gullón al analizar desde esta perspectiva la poesía de Antonio Machado, «el lugar de la ocurrencia ya no es lo que parece, sala, jardín o río sino antesala del infierno, ámbito paradisiaco o imagen de la vida»¹⁰, así brotan los recintos interiores del poeta sevillano, el parque viejo, la ciudad muerta, las galerías del alma, y las colmenas del sueño, facilitados por las leyes analógicas que gobiernan este mundo de lo imaginario.

También el espacio en el poeta uruguayo adquiere connotaciones simbólicas, se carga de configuraciones antropológicas y ensancha su horizonte remitiendo a mundos deseados o soñados. Explica Gastón Bachelard en su libro *La poética del espacio* que para el poeta «Imaginar será siempre más grande que vivir»¹¹. Los espacios que analiza Bachelard, como la casa, rincón del mundo o cosmos, son trasponibles a todo espacio habitado, pues la casa se relaciona con la intimidad, con la infancia; así «leer una casa» o «leer una habitación» son frases que tienen sentido, «puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad»¹². En ese mismo sentido se puede decir de Herrera que en su obra poética elabora un tipo de hogar, bucólico y sencillo que si por un lado remite al gusto finisecular del retorno a lo natural, por otro lado responde a un ansia de refugio interior que el propio poeta añoraría durante toda su vida frente al mundo hostil que lo envolvió.

Uno de los aspectos inevitables que surgen ante la poesía de Herrera y Reissig es la repercusión que en él pudo tener -y muy especialmente en su concepción del espacio-, la influencia de la morfina. Es bien sabido que uno de los efectos de la droga es la acentuación de las percepciones sensoriales con lo cual la sensación espacial puede quedar del todo desfigurada; los objetos pueden variar, en consecuencia, de aspecto y

sentido, y sus agrupaciones pueden resultar más extrañas, caóticas e insólitas. De Quincey¹³ confesaba que bajo los efectos del opio el espacio se amplificaba y el tiempo crecía de forma considerable. También Bachelard da cuenta de que bajo la influencia del opio el espacio adquiere caracteres de inmensidad y de intensidad, y aduce el ejemplo de Baudelaire acerca de que en esta situación «el sentimiento de la existencia está inmensamente aumentado»; explica al respecto el ensayista y crítico francés: «Nosotros descubrimos aquí que la *inmensidad* en el aspecto íntimo, es una *intensidad*, una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima»¹⁴. El opio, la morfina, la droga en general, responderían a causas más serias que la frivolidad que parecen implicar. En el caso de Herrera, la leyenda ha tejido una red de incompreensión en torno a su figura. Ya Juan Mas y Pi en 1914, cuatro años después de la muerte del poeta, recordaba:

La obra de Herrera y Reissig ha sido mal interpretada hasta por aquellos que más cerca estaban de su espíritu. El mismo Rubén Darío, colmándole de elogios en su conferencia de Montevideo, habló de la morfina; Soiza Reilly habló también de su gran pecado de los paraísos artificiales; otros insistieron en ver en gran parte de la obra admirable del poeta insigne un fermento del locura, producto de anormalidad. Es lamentable¹⁵.

De esta manera se explicaban las complejas y originales imágenes de muchos de sus poemas, como efectos producidos por extraña injerencia con las que no tendría que ver su consciencia de poeta. César Miranda también defenderá a su amigo varios años después ante tal acusación:

Sin embargo, puedo afirmar, de un modo categórico, que Julio Herrera y Reissig no buscó nunca en la morfina un estimulante para su labor literaria. Sus poemas más extraños y sibilinos son un producto exclusivo de su propia naturaleza poética, de su cenestesia de soñador, de su numen inspirado y genial; ellos traducen también lo que podríamos llamar la parte oscura de su vida luminosa, sus desazones sentimentales, la inflexible recta de la desgracia que se confunde punto a punto con la trayectoria que le tocó recorrer, su eterno oscilar sobre el círculo de la muerte, poco más amplio que el círculo de su vida¹⁶.

También Emilio Oribe vio en las famosas décimas de la «Tertulia lunática» y en su última época, «sufrimiento de hombre», padecimientos, sinceridad, hasta el punto de calificarlas de «horriblemente humanas»¹⁷ y Ángel Rama interpreta el conjunto de su obra como el deseo de erigir una literatura autónoma que «edifica desde la muerte y contra la muerte». De esta manera la obra del poeta adquiriría una trascendencia que la gran parte de la crítica le ha negado. Añade Rama:

Julio Herrera y Reissig descubre que el arte tiene un único punto de apoyo en la vida, que es la muerte y que desde ese punto debe surgir irradiante la creación poética como una representación suntuosa que oculta a la muerte y simultáneamente la concita, que vive de su presencia y a la vez la enmascara con las más recargadas pompas que son, verazmente, «pompas fúnebres»¹⁸.

Y sin embargo podemos admitir en su obra la presencia de elementos oníricos, de un aprovechamiento de la dimensión espacial que la ensoñación conlleva; se podría hablar en él, por lo tanto, de la existencia de ese «sueño creador» -que María Zambrano analiza en un célebre ensayo del mismo título¹⁹-, por el que se consigue esa suspensión de lo real, ese estado de ser absoluto en su plenitud soñada.

Del proceso de artificialización a los objetos y las constantes espaciales

En ese proceso de artificialización que supone el modernismo hay que contar con una ordenación de los objetos y de los seres en el espacio que ahora habrá de ser dispuesto y concebido totalmente por el autor. Se trata de configurar una realidad nueva, la única válida por razones estéticas e incluso por razones vitales.

Herrera planteará su libro *Los peregrinos de piedra* con una intencionalidad creadora orgánica, de ahí que el poema que lo abre, «El laurel rosa», nos despeje algunas incógnitas. En primer lugar lo que se ha llamado el proceso de artificialización está aquí en pleno: el autor despliega un festín de dioses que tiene su sede en el Olimpo griego y que justifica cuanto vamos a leer después, pero aun más, Herrera ofrece en su poema las suficientes claves para hacernos comprender el entramado poético posterior.

De «El laurel rosa» conservamos dos versiones, una de 1903 y otra de 1908. La primera aparece consignada en la edición Aguilar²⁰ y está dedicada a su amigo Alberto Nin Frías, al que en el propio texto compara con Hipólito Taine y con Renán. La estructura de las dos versiones es la misma, pero se advierte que el poeta, varios años después, vuelve sobre el texto para convertirlo en clave introductoria de su libro. Pero ya se olvida de los filósofos franceses y el centro es entonces el mundo de los poetas galos que cimentaron el modernismo: Sully Prudhomme, Hugo, Verlaine, sin olvidar la cita de Homero, el creador de dioses.

Herrera actúa sobre el poema de 1903 ampliando las referencias mitológicas y reforzando el carácter emblemático de apertura al mundo misterioso de lo poético. Veamos el poema (pp. 3-8). La primera parte consiste en la llamada a los personajes que van a poblar el espacio; si en la primera versión encontramos una apelación más general que desarrolla el verso inicial «Almas amigas y bellos / gimnastas; liras a sonas...» en un desenvolvimiento de procedimientos eróticos y visuales, estos efectos se

incrementan en la segunda versión. El mundo artificial irrumpe con toda su fuerza, se trata del mundo clásico que evoca en ese lector cómplice un espacio hechizado. La sensación de acumulación se incrementa también en la segunda versión, así como las intencionadas referencias. Si se cita en la primera redacción a la «orquesta de Pitágoras», a los sacerdotes de Venus, el erotismo de Anacreonte, a Calíope, Palas y Orfeo, los datos evocadores en la segunda versión se cargan de sugerencias que inciden en el espacio modernista: «panidas trasnochadores»; «y Vulcano a cada bote / quema, en locas geometrías, / una gloria de asteroides»; «Febo aterciopela el éxtasis vago de horizontes»; «y en dinamismos acordes / trenzan su fuga liviana / Dafne y Egeria y Foloe». Estos últimos versos trazan un ámbito intencionado de dimensión cósmica organizado con elementos culturales; expresiones como *gloria de asteroides* o *éxtasis / vago de horizontes* se suman al efecto dinámico de las ninfas y se conforman en una pintura eglógica. Creemos significativa la introducción en su segunda versión del verso «primaveriza la Égloga» situado casi en los comienzos del poema, es decir que está ya en la intención del autor el configurar un espacio acotado que justamente va a aparecer en la primera parte de su libro (*Los éxtasis de la montaña*) y que también puede extenderse a toda su obra.

La segunda parte del poema presenta únicamente la introducción de cinco versos nuevos y cuatro variantes de palabras; variantes que inciden en la retirada o huida de los elementos negativos de la mitología: Medusas, Cerbero, Parcas, Tártaro, para hacer triunfar a Pan, el erotismo y la parte positiva de la vida que es también el triunfo de la Poesía.

Las dos partes siguientes son las que presentan una ampliación más considerable de versos, y es natural que así sea porque en ellos se incrementa la intencionalidad de expresar su Arte Poética. Por ello la entrada del dios Apolo que se produce en la primera versión en el verso quinto del apartado, en la segunda versión se introducen cuarenta y dos versos nuevos que justamente acentúan los efectos modernistas y la pretensión de plasmar ese espacio acotado de lo poético. El primer paso será la introducción del Ritmo en esa Corte apolínea, expresado con imágenes dinámicas y acústicas que se aumentarán notablemente en la segunda redacción:

cabalgatas de hipocampos
rizan el piélago informe;
muge sus trompas un coro
glauco de viejos Tritones

Pero el centro del poema es el nacimiento del Verso y la posterior entrada de Apolo. Herrera, como en muchos otros poemas, acentúa el efecto acumulativo en las enumeraciones casi agobiantes de seres y cosas, consciente de que para plasmar un espacio de imagen no hay procedimiento más efectivo que la conjuración verbal:

Nace el Verso... Primavera

suave posa el pie de ocre;
ríen los labios de leche
de los luceros precoces,
por la montaña implacable
Sísifo empuja su mole;
coro de ninfas hurañas
repican su leve trote,
mientras que faunos velludos
guiñan con ojos bribones...
Todo exulta... Ríe Atropos;
ríe el moroso Aqueronte;
Jano enerva el combustible
de las crespas Hecatombes;

El nombre de Sully Prudhomme -que sustituye a su amigo Alberto Nin en la versión de 1908- concentra en sí las características fundamentales del poeta en esta época finisecular, el decorativismo mitológico y la preocupación científica y metafísica, y no es extraña su presencia por la gran fama que el poeta francés adquirió en esta época²¹. Él encarna las dotes del poeta, el amor por todo lo griego, el conocimiento del hombre, la profundidad y la eternidad de su verso, mágico y grave -musicalidad y fuerza al mismo tiempo-. Pero lo más importante creemos que viene dado en la parte añadida, en la que se exalta la cualidad fundamental del poeta francés, tras una larga enumeración muy del gusto del poeta uruguayo: «¡Tú has hecho que la Bucólica / de barba verde se esponje». Esa Bucólica va a ser uno de los espacios fundamentales del poeta, incluso en la enumeración precedente pueden verse alguno de los elementos que después integrarán una parte fundamental de *Los peregrinos de piedra*: Siringa, bosques, Pan, sátiros, fresas, mieles, avellanas, pastores, tilos, Baco, ubre, pezón, Venus, ninfas, etc.

En el final del poema se sitúa a Sully Prudhomme junto a los nombres de Hugo, Verlaine y Homero. La inclusión de este último puede parecer extraña pero encuentra amplio significado dentro del nuevo sentimiento que los autores de fin de siglo se plantean frente a la naturaleza. El avance de la industria y la civilización igualitaria hace surgir un sentimiento de vuelta a lo natural en el que el mundo griego cobra enorme sentido. El retorno a lo sencillo del mundo pastoril y bucólico, toma vida en las páginas de los escritores de la época²² y libros como *Le trésor des humbles* (1896) de Maurice Maeterlinck difundirán una visión poética y casi mítica de los campesinos; señalemos que Herrera escribió un poema con el título de «El teatro de los humildes» que incluiría en la Segunda serie de *Los éxtasis de la montaña* (p. 59). A diferencia de otros escritores finiseculares que se limitan a describir ese mundo ambicionado, Herrera aspira a recrearlo míticamente, para ello usará diferentes procedimientos: un determinado lenguaje compuesto de un léxico natural; incidirá en la personificación de los objetos; trabajará la decoración natural hasta producir el efecto necesario de lo estático. Que el poeta uruguayo era consciente de su propósito mitificador podemos verlos en textos como el titulado «Syllabus» que antecede a la obra de Pío Durbal Salarí, «Bajo las lilas»:

Todos los poetas tienen un símbolo. El Genio se emblematiza en una forma litúrgica de su naturaleza interior: diosa, objeto, monstruo, animal. En sus cuarteles significativos un mito sueña, canta, conmueve, se remonta, presagia, delira, ahulla (*sic*), divierte, peca, escupe, corroe, repugna, suicidase, envenena, sulfura, chapotea, se retuerce, explota, horroriza, espeluzna. Todos los verbos. Todas las Virtudes. Todos los Pecados²³.

En este sentido «El laurel rosa» es una apertura a un ámbito mítico, y no solamente mitológico, como puede hacer pensar la avasallante cita de nombres griegos. En Herrera, más que en ningún modernista, se observa la inclinación culturalista, intencionadamente activa, que obliga al lector a participar con la imaginación en la composición del propio poema. Estamos aquí ante un lector activo que debe tener además un bagaje de lecturas suficientes para ser capaz de reproducir ese acto imaginativo de complicidad.

Objetos y seres en el espacio: el orden en *Los éxtasis de la montaña*

En *Los éxtasis de la montaña* se observa la configuración de un mundo rural que aspira a una plasmación objetivada, rescatada del tiempo. Los objetos responden por una parte a los elementos más característicos de este ambiente; con ello se cumple el deseo de los poetas finiseculares de la vuelta a la naturaleza, pero también al mismo tiempo se carga de prestigio el ámbito rural por sus evidentes concomitancias con lo arcádico. Lo natural está siempre en Herrera referido a estratos de cultura clásica o bíblica, en los que la artificialización es siempre el método capaz de salvar el muro que separa lo vulgar de lo poético. No hay en el poeta uruguayo el aprovechamiento del mundo clásico que encontramos en Rubén Darío, de cuya obra el «Coloquio de los Centauros» puede ser el más representativo ejemplo²⁴ sino que Herrera se limita a prodigar nombres, algún gesto o actitud que infunde prestigio a su poema.

Por ello los objetos rurales en este libro están referidos a una Arcadia idealizada en la que cabe también la ironía y sobre todo el contraste. El escritor modernista se siente amenazado por el mundo burgués, positivista y mecanicista, y busca una inspiración en lo natural que explica la preferencia por esos términos campesinos; aunque a la vez necesita cargarlos de prestigio, salvarlos del trascurso temporal, de ahí el uso de elementos tomados de las églogas pastoriles o también del léxico religioso. Sin embargo es bien sabido que toda esta poesía tiene una inspiración en la propia tierra uruguaya y fue escrita después de su estancia en Minas en 1900. El «Elogio de Minas»²⁵ como señala Idea Vilariño²⁶ es muy claro al respecto y marca el entusiasmo con que el poeta recibe el estímulo de lo real:

Nunca pensé ver realizado este espejismo de la fantasía - en esta apertura embelesadora del alma que empieza a vivir- en las campiñas de la patria cuya belleza monótona sonrío siempre con su misma sonrisa de modestia orográfica y hace ondular su hirsuto cabello indígena bajo el mismo céfiro que la destrenza y la peina sobre el lomo de la colina o en la vega plateada [...] son esos valles -urnas líricas- esos abismos que hacen muecas fantásticas al vacío, esos contrafuertes épicos de una Cantabria inspirada [...]. Ciudad nacida para el verso y para la vibración esencial, envuélveme en un rayo de tu poesía, inexplotada como tus oros y tus mármoles.

(p. 325)

En el soneto «El regreso» (p. 9) vemos uno de los mejores ejemplos de la colocación de esos objetos y seres campesinos en un espacio -la misma estructura del soneto sirve a la perfección para su propósito-. El primer verso introduce una impresión o sugerencia general que abre el ámbito espacial casi al infinito; el espacio se dulcifica y se ensancha por el efecto simbólico del gesto, pero también gana en prestigio aristocratizante al colocar en la parte central del verso la palabra *ósculo*: «La tierra ofrece el ósculo de un saludo paterno...». A continuación se inicia la colocación de esos elementos rurales: el *mulo* que pasta y la *montaña* como fondo, convenientemente personificada como una vieja aldeana. Paralelamente colocará también elementos lejanos y elementos cercanos en el segundo cuarteto: «Un cielo bondadoso y un céfiro tierno...» para apoyar a la zagala y el paso cansino de los ganados de vuelta al redil. Los tercetos en cambio, se centran en el único motivo del pastor, pero introduciendo en el primero un ritmo lento («camina lentamente rumbo de la alquería») y el segundo el efecto dinámico del recibimiento familiar.

En «La siesta» (p. 10) la estampa rural se introduce a través de otros elementos significativos: el campanario, que es algo así como el corazón de la aldea, su tiempo espiritual y físico, y el elemento conectivo para plasmar en imagen. Este campanario y el fuerte sol de enero -recordemos que estamos en el hemisferio sur- presiden a esa parroquia aldeana, en torno a cuyo espacio se desenvuelven los personajes con actitudes casi costumbristas: las siestas del boticario a la puerta de su casa, la gallina que cloquea en la plaza, la chimenea que arde, y el cura que medita. El poeta va de fuera adentro de los espacios y, como suele ser su costumbre, a la falta de dinamicidad de los cuartetos sucede el dinámico ir y venir de los figuras de los tercetos para cerrar el poema con una acusada imagen cinética:

Y el asno vagabundo que ha entrado en la vereda
huye, soltando coces, de los perros vecinos.

Parecida disposición presenta el poema «Idilio» (p. 17) en el que gravita mucho más la superposición de lo arcádico. «La sombra de una nube sobre el césped reclusa...» ofrece la impresión de que esa sombra acota el lugar, que es en realidad un templo en el que se va a producir el acto amoroso entre los dos jóvenes que aparecen en los tercetos: Edipo y Diana. Los cuartetos así van produciendo ese espacio aislado y puro: «montañas rosas» y las vacas que pacen; pero estas imágenes estáticas se complementan con efectos dinámicos: el coche antiguo con la mula y la hoguera que arde. Fusión pues de ámbitos próximos y lejanos.

La aldea que el poeta imagina aparece en muchos momentos como lugar idílico, pero no evita tampoco los rasgos realistas ni aun irónicos. Así en el soneto «La dicha» (p. 19) es la imagen religiosa la que prevalece, las casas modestas alrededor de la iglesia²⁷ producen ese espacio de paz que semeja el rebaño en torno al pastor; los personajes también se concentran en su entorno, pero como suele ser normal en la visión de Herrera el efecto interior se compensa con una imagen dinámica o exterior: la botica, el barbero y su charla murmuradora, y como enlace irónico y realista, el burro que se alimenta de la hierba del santuario.

En este intento de configurar un espacio mediante los objetos es curioso el procedimiento de «Buen día» (p. 19) en el que se inicia con una trasposición sonora: «"Do re mí fa" de un piano de vidrio en el follaje...». La concordancia de lo humano y lo natural se produce aquí musicalmente, se forma un recinto armónico. Ese «paterno cielo con un billón de ojos» es el lugar sagrado, la cúpula protegida, el centro del mundo, donde todo sucede de acuerdo con la armónica proporción: las luces y sus claroscuros, el rumor de los insectos y el ladrido de los perros. En este y otros poemas similares puede pensarse en una presencia de lo esotérico traducida a veces por el pitagorismo de los números o por la búsqueda de la unidad que tan sólo el poeta percibe en la armonía del mundo. La barrera que rompe el hechizo es el comienzo del día:

cruzan de boca en boca los ingenuos «buen día»,
como hilos de alegre rocío entre las rosas.

Los efectos espaciales también pueden lograrse con procedimientos pictóricos en los que la trasposición de arte juega un papel especial, pero en este caso el poeta no se queda en la mera descripción sino que alcanza trascendiendo el significado una plasmación simbólica. Eso sucede en «La misa candida» (p. 21) donde el primer cuarteto alude a la pintura ingenuista y primigenia: «Edén que un Fra Doménico soñara en acuarelas» -a la vez que recuerda la poesía y *Los raros* de Darío-. Es curioso que ese espacio acotado y «exótico» sea precisamente «La tierra guipuzcoana» -véanse también los «Sonetos vascos» (pp. 68-72)- que para el poeta uruguayo representa una Arcadia adivinada: casucas apretadas, sonos de campana, música campesina, lugar soñado en el que la ley sólo es la costumbre, hasta el punto de exclamar en éxtasis admirativo:

Oh campo siempre niño! Oh patria de alma proba!

como una virgen, mística de tramonto, se arroba...
Aves, mar, bosques: todo ruge, solloza y trina
las Bienaventuranzas sin código y sin reyes...
Y en medio a ese sonámbulo coro de Palestrina,
oficia la apostólica dignidad de los bueyes!

En medio de este deseo de acercarse al espacio rural, el poeta no prescinde de esa preferencia por lo artificial -que ya está implícita en la elección de nombres prestigiosos- sino que hay incluso poemas en los que tal empeño resulta predominante. Podemos verlo en «Otoño» (pp. 24-25) donde no sólo exhibe un afán culturalista sino que sitúa a la estación otoñal siguiendo la tradición recibida, y no de acuerdo con la vivencia de su hemisferio²⁸. Referencias a los druidas, al arte gótico, a Cibeles se unen a imágenes en las que el predominio de lo artificial embellece lo natural:

Sus cabellos de místico azafrán llora octubre
en los lívidos ojos de muaré de los lagos.

Para plasmar ese mundo rural Herrera emplea constantemente referencias religiosas, del mismo modo que para embellecer ese mundo y reducirlo a imagen necesita de la referencia culta. Tenemos así dos tipos de contrastes en estos poemas de *Los éxtasis de la montaña*, el contraste religioso-rural, el culto-popular. Las referencias religiosas son múltiples, no sólo porque responden a las creencias más arraigadas en los pueblos de nuestra civilización, sino porque tales referencias contribuyen a la formación de espacios puros y sencillos, a los que se une el simbolismo antes indicado de la iglesia. En «Clarooscuro» (pp. 12-13) esa alusión se une a una nota de ironía: «Almizclan una abuela paz de las escrituras / los vahos que trascienden a vacunos y cerdos...» pero las referencias a la iglesia, a los rezos, a las plegarias, al campanario y al cura («El despertar» p. 9; «La siesta» p. 10; «La velada» p. 11; «El alba» p. 11) son frecuentes; así en «El alba»: «Tetis, mientras ordeña, / ofrece a Dios la leche blanca de su plegaria». Hay que tener en cuenta el carácter desacralizador de estos motivos y muchas veces su inclinación fuertemente irreverente, el mismo título del libro *Los éxtasis de la montaña* alude a una comunión mística con lo natural que se traduce en los mismos términos; así en «La huerta»: «Oscurece. Una mística Majestad urge el dedo / pensativo en los labios de las noches sin miedo» (p. 12). Pero hay referencias religiosas que inciden en el espacio: «suspira una evangélica gracia samaritana...» («Los perros» p. 16), o este otro ejemplo significativo:

Suena, de roca en roca, sus cándidos trintines

la vagabunda esquila del rebaño, y en coro,
ante Dios que retumba en la tarde, urna de oro,
los charcos panteístas entonan sus maitines.

(«Las madres» p. 18)

Además el pueblo como conjunto de casas es un rebaño en torno a la iglesia del lugar; las costumbres son también religiosas con un halo de sencillez y divinidad, es el caso de «La dicha» (p. 19).

Aparte de las referencias constantes a la placidez y al mundo primigenio que evocan las citas que hemos señalado hay sonetos especialmente centrados en esta temática: «La iglesia», «El cura», «La llavera», «El ángelus» y «El domingo».

En «La iglesia» (p. 13) los motivos religiosos se tratan con familiaridad e irreverencia; el silencio del recinto es un sencillo vegetar en armonía con imágenes descoloridas y terciopelo desteñido. Las figuras religiosas están ancladas en un tiempo eterno y vulgar a la vez: «y San Gabriel se hastía de soplar la trompeta...». Las figuras humanas responden al tópico de nuestras costumbres: la vieja beata, el ama; ambas están tratadas con cierto humor, no exento de malicia. La primera provoca una imagen humorística desacralizadora, pues su estornudo propicia: «y una legión de átomos sube un camino de oro / aéreo, que una escala de Jacob interpreta»; la segunda, con los pies en la tierra, evidencia su deseo de dinero y de limpieza. Es significativo en este caso cómo una vez formado el espacio que se anuncia en el comienzo («En un beato silencio el recinto vegeta») el gesto final es de apertura, de triunfo de la naturaleza y de lo cotidiano. Hay que destacar el uso de estos casos de ruptura de los espacios demasiado cerrados en los que, en el fondo, el propósito arcádico no es posible. De ahí la ironía presente en los personajes de iglesia («El cura» pp. 13-14) presentados contradictoriamente como un santo varón de aire ciertamente grotesco («y en su asno taumaturgo de indulgencias plenarias, / hasta el umbral del cielo lleva a sus feligreses...»), hombre de múltiples actividades campesinas, de sermones espirituales, pero «el único pecado que tiene es un sobrino...». La misma capacidad irónica tiene «La llavera» (p. 14) en el que la disposición de los efectos es también parecida. Se da al personaje tintes más sombríos al compararla con las brujas de Rembrandt, y se la adorna de mayores elementos religiosos de prestigio: Santos Patrones, Syllabus, Kirieleysones, Santo Oficio, para concluir con otra referencia irónica: «Y se tiene por cierto que en la Noche del Juicio / dará fe de los buenos moradores del burgo».

Tanto «El ángelus» (p. 15) como «El domingo» (p. 20) presentan referencias religiosas que acotan espacios amplios; en el primero los elementos que conforman el paisaje rural, el labriego, la mujer, los bueyes, se concentran en torno al sonido del campanario. Más irónico e intencionado es «El domingo» en el que se acogen dentro de cierto costumbrismo, los elementos más tópicos de una fiesta de provincias: los vestidos del día, la prohibición de trabajar, los pedigüños a la salida de la misa obligatoria y comunitaria. No puede evitar la ironía final. En Herrera, como en los poetas del último

modernismo se rompe el paradigma armónico para traer el distanciamiento de lo irónico, como Octavio Paz²⁹ ha hecho notar en un conocido ensayo:

¡y te bendice el beato rumiar de los vacunos
que sueñan en el tímido Bethlem de los establos!...

La presencia de las referencias cultas es fundamental en Herrera. El poeta uruguayo no sería quien es sin esos nombres que ordena a capricho, por el prestigio o por su eufonía. No hay en él empeño mitológico, sino magia de la palabra, ecos que remiten a un mundo pleno de sugerencias que el lector habrá de revivir. La confluencia de lo religioso y de las referencias cultas aparece bien patente en un poema como «La granja» (p. 24) en el que además se percibe el propósito desacralizador de lo religioso. Tres planos se entretajan: el de la granja con sus referencias realistas a los diversos animales que la componen; el del espacio sacro sugerido en la imagen de la paloma del primer cuarteto; el del jardín o castillo renacentista en el que los animales cobran una especial representación.

En este poema puede observarse con claridad la complicidad necesaria del lector en dos aspectos, la de una cultura religiosa y la de una cultura universal y también clásica. Ambas se presentan fundidas en mezcla intencionadamente irreverente: las palomas son monjas de tocas blancas y moradas -color este tan decadentista- que ofician las vísperas ante la custodia viva del sol. A continuación vienen los elementos eróticos: el pavo es un Gran Sultán en el exilio. «El disco de los cisnes sueña renacimiento, / mármoles y serenos éxtasis de Virgilio». El gallo es un mosquetero, un Tenorio, «un Aramís erótico, fanfarrón y galante». El terceto final atina el mundo religioso con el recinto clásico que evoca las fábulas de Esopo. El mundo libresco y artificial triunfa sobre el motivo natural, o le es absolutamente necesario para su desvelamiento.

Pero las referencias cultas, a veces en contraste con las populares, o sublimadas por su choque mismo, son frecuentes en sus poemas. El autor gusta de idealizar a las aldeanas con sonoros nombres que realzan su apariencia y hacen soñar al lector con espacios antiguos y olvidados. Notemos que las pastoras de «El despertar» (p. 9) se llaman Alisia y Cloris, y que en «El alba» (p. 11) «Filis prepara el huso. Tetis, mientras ordeña, / ofrece a Dios la leche blanca de su plegaria». En «La huerta» (p. 12) son Hécuba e Iris. En «Idilio» (p. 17) son Edipo y Diana. En «El baño» (p. 23) son Foloe, Safo y Ceres. Un crítico contemporáneo del poeta, Osvaldo Crispo Acosta (*Lauxar*) exclama: «¿Dónde ha despertado una campesina que se llame Cloris junto a la huerta en que se pasea la sotana de un cura? Los campesinos no tienen el gusto pésimo de los ciudadanos que bautizan a sus hijos con nombres raros»³⁰. Testimonio y comentario que pueden ejemplificar la enorme incomprensión que despertó la poesía de Herrera, y por ende la novedad que supuso en su momento.

En «El consejo» (p. 14) -también es parecido «La cátedra», pp. 25-26- la introducción de actitudes cultas o pseudocultas hace brotar acto seguido la ironía. Herrera trabaja por contraste: el marco natural es la montaña, cuyo aire se identifica con

la «campana celeste» y en su seno las tres figuras: el astrónomo, el vate y el mentor a través de cuyas personas se efectúa la conexión con lo divino. Los dos espacios que propicia la ley analógica están muy presentes en la confluencia de lo rural y de la sabiduría pseudoculta de los personajes. Modos de conocimiento en los que se avizora lo trascendente: «cual mil ojos abiertos al enigma Infinito».

Pero los elementos cultos no se reducen a los nombres de los personajes y a sus actitudes, sino también al uso efectivo de un vocabulario culto -con los que se cruza la personificación y la cosificación- con ejemplos muy notables que producen efectos de sorpresa y de contradictoria remisión a un mundo encantado:

«los charcos panteístas entonan sus maitines»

«mujeres matronales de perfiles oscuros»

«sonrosados infantes, como frutos maduros».

(«Las madres» p. 18)

A veces busca efectos musicales y dinámicos:

pulula en monosilábicos crescendos un salvaje
rumor de insectos; ladran perros en los rastrojos.

(«Buen día» p. 19)

Efecto claro de choque culto-popular aparece en «El domingo»: «Te anuncia un ecuménico amasijo de hogaza» (p. 20) procedimiento que el mexicano Ramón López Velarde (1888-1921) llevará a su total desarrollo. Y en «La escuela»:

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

(p. 22)

En realidad todo este poema está basado en el mismo contraste que indicamos, la escuela implanta la cultura en el lugar eglógico, y por tanto representa lo adquirido y antinatural. Otro soneto que hay que incluir en esta misma línea es «El guardabosque» (p. 23) en el que incluso puede verse un regusto culterano: «La mesnada que aülle o la sierpe se enrosque».

Con estos rasgos cultos unidos a los litúrgicos y religiosos contribuye a crear ese espacio poético. No hay en el poeta intención de seguir contenidos ni alusiones mitológicas concretas. Herrera sigue entrando a saco en todo el espectro cultural recibido y reúne en un mismo poema denominaciones de culturas diversas; de este modo podemos ver los nombres masculinos de «El baño» (p. 23): Loth, Febo y David. Como cultura lateral recibida, no existe escrúpulo de anacronismo, es algo que puede usarse para el mejor poetizar, se trata de erigir un mundo impreciso en el que hay de todo, religioso y profano, mítico, cultura popular; por otra parte el sincretismo cultural era propiciado por las corrientes esotéricas de la época. Así se logra un efecto de encantamiento. En la plasmación de este mundo resulta clara la contribución de la presencia de Samain. José Pedro Díaz habló de la «ingenua égloga sentimental y arcaica de Samain» que le proporciona el material inicial que adaptó a su personalidad, pero añadía a continuación:

«Los paisajes de Samain, sus pastores, tienen el tono de encarnar y manifestar plenamente al poeta; en Herrera sentimos como si su persona quedara al margen de esos poemas, como si nos comprometiera su personalidad poética en él. El poeta francés canta esos temas con más intimidad que el nuestro»³¹.

En efecto, pero lo que no se llega a observar es que la poética de Herrera avanzaría por otros derroteros, los de la concepción del poema como criatura de arte en el que la imagen y la configuración espacial resultan definitivas. El poeta uruguayo se adelanta a su tiempo preludiando ya poéticas posteriores.

Otro procedimiento fundamental en la poética de Herrera y Reissig es la maestría con que prodiga las personificaciones y las animalizaciones; muchas veces estos efectos son los que animan el poema y lo sacan del hieratismo del cuadro, para humanizar o

dinamizar con pretensiones simbolistas los objetos o los animales³². Uno de los mejores ejemplos que podemos encontrar en *Los éxtasis de la montaña* es el poema inicial «El despertar» (p. 9). Merece la pena un análisis pormenorizado de este poema que abre las «eglogánimas». El «despertar» lo es al día, a la claridad, en un plano real, pero también lo es al mundo que encierra su cosmovisión poética, es decir, al libro. Ya en este poema es fundamental la percepción de la claridad eglógica y ese doble plano que sustenta su verso: Sobre un mundo real que se adivina en gestos y costumbres campesinas se proyecta el plano ideal, el que evoca el mundo refinado de cierta literatura de entronque clásico y que entre nosotros representó tan bien Garcilaso: Alisia y Cloris son nombres de pastoras que introducen al lector la intertextualidad de otros textos para entroncar con una tradición. La tradición eglógica hace evocar al mundo puro y distante que se nos aproxima, la incidencia de la vocal *a* en el primer verso y la aliteración de bilabiales refuerzan esa sensación de apertura del mundo clausurado: «Alisia y Cloris abren de par en par la puerta». Pero el gesto incipientemente señorial va a quedar paliado por lo cotidiano y vulgar de la acción, se trata del efecto de frotar los ojos ante la luz para poner en funcionamiento el mecanismo de las pupilas. Con todo, el gesto es cotidiano y sencillo, como responde al mundo pastoril que dará vida a continuación. Pero lo fundamental del poema, en cuanto a sus procedimientos, es la presencia de las personificaciones y de las imágenes llamadas cinéticas por la movilidad que ofrecen:

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

Esta capacidad para dotar de vida a los objetos, para hacerlos vibrar y moverse - véase el decisivo efecto de la sinécdoque- es uno de los rasgos fundacionales del mundo que nos presenta en sus versos. A la vez, para armonizar los dos planos, como sucede también en la literatura eglógica, se hacen confluír palabras cultas como *fontana* con rústicos instrumentos de labranza. Tenemos, pues, conformado un *espacio ideal* en el que van a apoyarse los versos que siguen. Herrera se traza un proyecto de poeta acotador de espacios, en cuyo objetivo alienta esa «sagrada selva» de Darío, mundo acorde, mundo en el que se pueden colocar los ideales, en el que los seres cansados del mundo civilizador pueden refugiarse. Buscará a partir de ahora congelar la imagen, mitificar³³. Por ello y porque este poema tiene mucho de poética, los cuatro primeros versos de los tercetos recogen toda su filosofía poética: el mundo aislado, plácido y rutinario, pero con algo de celestial o sagrado que se produce por la confluencia de esos dos mundos que propicia la analogía:

Todo suspira y ríe. La placidez remota
de la montaña sueña celestiales rutinas.
El esquilón repite siempre su misma nota
de grillo de las candidas églogas matutinas.

Y hacia la aurora sesgan agudas golondrinas
como flechas perdidas de la noche en derrota.

Hay en Herrera una tendencia al cuadro -con la que tiene que ver esa cosificación de que habla Idea Vilariño- justamente porque aspira en estos poemas a acotar espacios en los que el tiempo no existe; pero no es un procedimiento parnasiano, sino una superación de esa técnica para jugar con la sugerencia y con la imaginación del lector.

En el intento de dar vida humana a los seres y objetos naturales el poeta recurre a veces a la mera comparación: «y la montaña luce, al tardo sol de invierno, / como una vieja aldeana, su delantal de lino» (p. 9). O a sinestesias como ésta del mismo soneto: «Un cielo bondadoso y un céfiro tierno...». También usa la comparación en «El alba» (p. 11):

Y como una pastora, en piadoso desvelo,
con sus ojos de bruma, de una dulce pereza,
el Alba mira en éxtasis las estrellas del cielo.

Los motivos humanizadores son frecuentes aunque se dosifican, por el poderoso efecto que producen. Así en «La huerta» nos dice: «Oscurece. Una mística Majestad unge el dedo / pensativo en los labios de la noche sin miedo...» (p. 12). La naturaleza cobra cuerpo en muchos poemas para adquirir sentidos y sensaciones humanas; también en «La flauta» (p. 16) se dice: «Tirita entre algodones húmedos la arboleda». O en «El almuerzo» (p. 10): «Llovió. Trisca a lo lejos un sol convaleciente». Los efectos son de comunicación, comunión y diálogo como en los versos siguientes:

y el cielo campesino contempla ingenuamente
la arruga pensativa que tiene la montaña.

(p. 10)

En el titulado «La noche» el efecto abarca los cuartetos y el primer terceto, la noche es como una cierva que ampara a su cría y los campos cobran el poder del habla en un don profético. El lugar se acota como centro sagrado en el que tres álamos humanizados

en éxtasis ornan el paisaje. El marco es de completa ensoñación, el léxico que se emplea incide en ello: «sueño inspirado», «espectros agudos», «tres álamos en éxtasis», «encantamientos mudos», «lago azul de sueño», «huerta sonámbula». Aquí la vivificación de la naturaleza está ambientada en tonos oscuros que contrastan con la transparencia del agua del lago: «el lago azul de sueño, que ni una sombra empaña, / es como la conciencia pura de la montaña» (p. 15).

En este procedimiento Herrera logra imágenes de gran acierto en las que funde otros elementos modernistas como la artificialización y el uso de matices religiosos: «Sus cabellos de místico azafrán llora Octubre / en los lívidos ojos de muaré de los lagos» («Otoño» p. 25). Del mismo modo: «la escuela / bate con aleluyas de gorrión lugareño» («La escuela» p. 22), o el monasterio alcanza a lo largo de todo el poema una configuración de ermitaño: «descalzo en dura arcilla, con el sayal escueto, / la cintura humillada por borlones de hiedra» (p. 25) y cubierto por el musgo y las glicinas, se convierte en lugar sacro aislado. Hay en el poeta, como vemos, un uso frecuente de personificaciones religiosas que contribuyen a la creación del espacio bíblico, aunque a veces no se evite tampoco un divertido tono irónico:

Monjas blancas y lilas de su largo convento,
las palomas offician vísperas en concilio.

(«La granja» p. 24)

Los efectos de personificación contribuyen en gran medida a la construcción del espacio ya que ordenan a personas y cosas, elementos concretos y abstractos, dentro del mismo rango. Se iguala el mundo y se produce una comunión entre los diversos elementos, se propicia también la confluencia analógica entre el espacio superior y el inferior.

Pero para que exista espacio es necesario el ordenamiento, la ubicación, así como la presentación de los movimientos y desplazamientos. Horizontalidad y verticalidad son aquí fundamentales así como la observación de la dirección de los verbos, los desplazamientos del exterior hacia el interior o al revés. Observamos en Herrera una tendencia a ordenar su paisaje eglógico en un sentido horizontal, los desplazamientos en este espacio son lentos y moderados, todo lo más puede surgir un movimiento más brusco de algún animal que en el paisaje refuerza la sensación vital. En todos los casos es necesaria la presencia humana que convive con los elementos de ese espacio; este último motivo suele producir una concentración de la atención del poema o bien infundir una determinada dirección espacial.

La descripción horizontal está presente en todos los sonetos. El sujeto poético presenta los motivos o los objetos igualando cosas y personas. Así en «El regreso» (p. 9) donde se introducen primero los motivos paisajísticos generales como el animal que pasta «la hierba mísera del camino», y la montaña plácida y sencilla que enmarca a la zagala que descansa y la vuelta de los rebaños. En los tercetos el movimiento se

restringe a un solo personaje: el pastor. Nótese la morosidad de su desplazamiento: «camina lentamente rumbo de la alquería». El efecto más dinámico es el del perro que muestra su alegría en círculos. Parecida disposición tiene «El almuerzo» (p. 10) en el que la descripción paisajística ocupa los cuartetos pero en este caso y en consonancia con la relación vital y amorosa de los personajes -Damocaris y Hebe- de los tercetos, la expresividad de los verbos es mayor: *trisca, brota, palpita, salta*. Esta manera de ocupar el espacio es bastante frecuente en los poemas que comentamos pues la introducción de los personajes suele reforzar el ambiente idílico o presentar una vivencia en consonancia con el latido de lo natural. Aunque también cuando quiere resaltar el ambiente arcádico, suele colocar los elementos humanos en los cuartetos y generalizar sobre el paisaje en los tercetos. Este movimiento horizontal es muy perceptible en un poema como «La vuelta de los campos» (p. 12) en el que el verbo *deslizan* expresa bien lo anteriormente notado: «Dos mozas con sus cántaros se deslizan apenas». Del mismo modo en «La huerta» (p. 12) los verbos que se utilizan inciden en el desplazamiento plácido de seres y cosas: «Por la teja inclinada de las rosas techumbres / descenden en silencio las horas...». También la colocación de los seres en «La noche» (p. 15) se carga de ensoñaciones no exentas de onirismos en las que alienta algún impulso de verticalidad que une el mundo superior y el inferior:

Rayan el panorama, como espectros agudos,
tres álamos en éxtasis... Un gallo desvaría,
reloj de medianoche. La grave luna amplía
las cosas, que se llenan de encantamientos mudos.

En esta persecución de la horizontalidad, sonetos como «La flauta» (p. 16) y «Los perros» (pp. 16-17) colocan los elementos humanos en forma opuesta. El primero sitúa los motivos del paisaje: los árboles, la montaña, el arroyo, el viento, el sol... para introducir al personaje, Upilio, en el último terceto. Hay un movimiento de concentración de motivos que en «Los perros» se produce de forma inversa, el espacio avanza desde el olivo y el pozo en que duerme la aldeana para ir ampliando la perspectiva: el caminante, el sol, el cielo, el monte, el desayuno y el descanso de los pastores, hasta producir una difuminación de los ecos de los perros en el valle:

maniobran hacia el valle de tímpanos agudos
los celosos instintos de los perros lanudos,
de voz ancha, que integran los ganados dispersos.

Esta colocación de los elementos y los desplazamientos horizontales están ampliamente justificados por la concepción del mundo que presenta el poeta. De ahí que la verticalidad sea mínima o que esté únicamente sugerida por la confluencia microcosmos-macrocosmos o por motivos aislados. Así sucede en algunos poemas en los que el espacio eglógico se aproxima al mundo superior:

Y como una pastora, en piadoso desvelo,
con sus ojos de bruma, de una dulce pereza,
el Alba mira en éxtasis las estrellas del cielo.

(p. 11)

El éxtasis, pero también el humo, «Y humean a lo lejos las rutas polvorosas / por donde los labriegos regresan de los campos» («La vuelta de los campos» p. 12) o «El humo de las chozas sube en el aire lila» («Clarooscuro» pp. 12-13). La palabra *éxtasis* sigue siendo fundamental para entender el sentido de la obra: Herrera usa ese término en alguna ocasión significativa para impregnar al contexto de elevación, religiosidad, lugar recatado, sagrado y misterioso: «La cumbre está en un blanco éxtasis idealista» («La flauta» p. 16), porque éxtasis sugiere elevación pero también quietud, horizontalidad. No abundan por ello los elementos de verticalidad y si aparecen remiten a la confluencia de mundos: «Dedos entre la sombra se alzan hacia los astros» («El consejo» p. 14). El mismo movimiento se percibe en «El ángelus» (p. 15) aunque en este caso está sugerido por el gesto de la yunta de bueyes. También cargado de un efecto religioso no exento de ironía, ya que se refiere al estornudo de una vieja beata, lo tenemos en «La iglesia» (p. 13): «Y una legión de átomos sube un camino de oro / aéreo, que una escala de Jacob interpreta».

El movimiento por tanto es, en los poemas de *Los éxtasis de la montaña*, mínimo, aunque podemos ver algunos ejemplos de desplazamientos exterior-interior y a la inversa, interior-exterior. Dominan sin embargo, como es natural en el paisaje eglógico, los espacios abiertos que en ocasiones se interiorizan produciendo un efecto hacia el fondo de una casa o refugio. Es el caso de «La siesta» (p. 10) en el que de la descripción del pueblo se pasa a la paz hogareña de la chimenea y el trabajo doméstico -pero la égloga requiere casi siempre los espacios abiertos-. También aparece el mismo efecto en «La huerta» (p. 12), en la vivienda que ocupan Iris y Hécula entregadas a sus labores domésticas. Dos sonetos «La escuela» (p. 22) y «El monasterio» (p. 25) tienen como tema lugares interiores, ambos presentan el mismo movimiento descriptivo, de afuera adentro. El primero con una connotación irónica, el segundo curiosamente personificado: «Descalzo en dura arcilla, con el sayal escueto, / la cintura humillada por borlones de hiedra» (p. 25). En los efectos de movimiento hay un dominio del impulso hacia lo exterior, el campo como necesidad vital, aunque también se produce el apoyo o punto de partida en la casa, como centro del mundo. Este efecto se muestra también en algunos sonetos como «La velada» (p. 11) y «El alba» (p. 11), o como en «Los perros» (p. 18) resulta ser el árbol y el brocal de un pozo.

En consonancia con el espacio que se quiere presentar, el tiempo se plasma detenido; no hay temporalidad, no hay tiempo para la duración, se prescinde de la sucesión como cualidad estrictamente humana, no existen las anhelantes esperas, sufrimientos o esperanzas producidas por la cualidad temporal. De ahí el apabullante presente que se sobrepone a cualquier incursión del pasado. Sólo en tres ocasiones hemos encontrado una presencia temporal distinta: «El almuerzo» (p. 10), «La velada» (p. 11) y «Clarooscuro» (pp. 12-13). En el primero se limita a la palabra inicial del poema: «Llovió», para continuar con presentes: «Trisca a lo lejos un sol convaleciente». En este caso ese pasado tiene una incidencia sobre ese cuadro actual que quiere presentarse, la acción de llover en tiempo pasado conviene bien a la granazón de las siembras y al verdor del campo planteado siempre como *locus amoenus*. En el caso de «La velada», la oposición temporal que se ofrece en los cuartetos viene a separar los dos espacios, dentro de la casa: la cena de la familia, frugal y candorosa, y fuera, el campo, la Arcadia en un presente eterno:

La cena ha terminado: legumbres, pan moreno

y uvas aún lujosas de virginal rocío...
Rezaron ya. La Luna nieva un candor sereno
y el lago se recoge con un lácteo escalofrío.

El anciano ha concluido un episodio ameno
y el grupo desanúdase con un placer cabrío...
Entre tanto, allá afuera, en un silencio bueno,
los campos demacrados encanecen de frío.

En cuanto a «Clarooscuro» el efecto del pasado del primer verso es semejante a «El almuerzo»: «En el dintel del cielo llamó por fin la esquila» tiene el mismo sentido y función que el verbo «llovió». Se trata de introducir el efecto del objeto, en este caso la esquila, como algo difuminado, en realidad proveniente de otra esfera, nexo de unión entre el mundo superior y el inferior. Pero salvo estas limitadas ocasiones el presente invade, como no podía ser menos, el mundo idílico, con su firmeza, con su deseo de ser. Herrera es consciente del poder de este tiempo verbal para conseguir efectos de permanencia.

Objetos y seres en el espacio: el orden en *Los parques abandonados*

Los sonetos de *Los parques abandonados* que Herrera escribió de 1900 a 1908 se subtitulan «Eufocordias» -«sones o armonías del corazón» según dilucidación de Roberto Ibáñez³⁴-, tal vez porque remiten a placeres y desvíos del amor. El centro es la

pareja amorosa o la mujer misma en un marco o espacio en el que se produce la ordenación o la correspondencia. Composición y dinamismo de los objetos son fundamentales, como en el caso anterior, para entender la producción del poema amoroso en el poeta uruguayo.

La relación amorosa se entiende como fusión o correspondencia analógica en la búsqueda de la armonía universal; por eso es lógico que se constituya en motivo central, aunque el mismo título nos remite a un espacio modernista: el parque, que sugiere simbólicamente la posición aislada del mundo como refugio para los elegidos; seres que concentran en sí mismos todo el universo pues en el acto sexual, según la concepción esotérica, se cumple esa armonía del centro. Además la figura de la mujer, y la relación amorosa que se produce, tiene en Herrera y Reissig caracteres decadentistas, es decir, el amor se entiende como una rebelión contra la norma que condiciona la esencia natural del ser humano, aunque a la vez la realización de la prohibición social genere placer inevitable y morboso. No evita sin embargo totalmente la dimensión eglógica, y la aldeana adopta ademanes parisinos en su insinuación erótica. Un soneto como «Rendición» (pp. 45-46) nos pinta a la adolescente con corpiño y falda, tras los cuales se adivina su aristocrática figura; es la pastora idealizada pero también la sofisticada mujer finisecular a la moda de París: «Lució la tarde, ufana de tu moño, / ojeras lilas, en *toilette* de otoño». Pero lo normal es que la presencia de la mujer sea sugerida únicamente por la misma relación de la pareja amorosa, o por sus gestos en los que cabellera, frente, manos y pies suelen adquirir cierto carácter fetichista: «sobre tu frente agonice un momento» (p. 39), «los mudos apretones de tu mano» (p. 41), «una profética efluencia de miedos, / entre el menudo aprisco de tus dedos, / como un David, el piano interpretaba» (p. 42); o «Tu pie, decoro del marfil más puro» (p. 42).

Este tipo de mujer es la mujer finisecular, tal y como la concibe el decadentismo, con su erotismo y a la vez con ese complicado refinamiento que la lleva a ofrecer sus gracias o a intentar proporcionarlas en el momento mismo de la muerte; de ahí la delectación con que Herrera describe esas figuras mortecinas en las que la satisfacción erótica se produce en el mismo umbral que las lleva a su desaparición. Un ejemplo muy claro es «La novicia» (p. 43) en el que el resto de romanticismo del tema queda superado con amplitud, no sólo por la indumentaria recargada de joyas: «de piedras, brazaletes y collares», sino también por el juego místico erótico: el amor después de la muerte, la necrofilia, el lugar sagrado:

Al contemplar tu cabellera muerta,
avivóse en tu espíritu una incierta
huella de amor.

Esta voluptuosidad explica el gusto por imágenes como «ojos mortecinos» («La sombra dolorosa» p. 41), la tez pálida y las ojeras violetas o lilas, la frecuencia de los tonos mustios, las luces desvaídas, porque la enfermedad, según los gustos del decadentismo llevaba aparejada una mayor intensidad perceptiva. Se ve en la amada la imagen de la muerte y en esa misma línea inverosímil que marca el paso de la vida a la

paralización de los sentidos se produce el momento del sumo goce. En «Decoración heráldica» (p. 42) la presencia de la amada se ofrece entre sueños para poder mostrar la efigie de la mujer como dueña del paraíso que impide la entrada o desdeña a sus amantes. La imagen de amplia tradición literaria se posesiona de la distancia irónica que el final del modernismo proporciona. Idea Vilariño destaca que Herrera y Reissig «asume ante la situación o el acto erótico cierta irónica, distanciada manera de mirarlo, de decirlo, que se manifiesta en su exposición deliberadamente técnica o mecánica»³⁵ y pone como ejemplo el soneto «Fiat lux» (p. 89) de la segunda serie de *Los parques abandonados*. Sin embargo creemos que tal postura se debe más bien a la concepción que del poema tenía el autor, como criatura desligada de su origen natural y con la misma concepción que del placer tenía el decadentismo; ello propicia incluso una *maniera* en su arte. Por eso hay una cierta uniformidad en las figuras femeninas; en «Decoración heráldica» está ataviada con «doloroso terciopelo oscuro» y camina «junto al muro / glacial donde termina la existencia» (p. 42). Límite vida-muerte y también proximidad cielo-infierno, Dios y Satán («hería, con satánica inclemencia» p. 42). Esa imagen de la diosa que impide la entrada al cielo o al castillo del amor se transforma en otros poemas en presentimiento de muerte: «La fuga» (p. 47) ofrece la atrayente figura del amor y de la muerte en esa hermosura adornada en tonos negros con un perfil «inquietante de pájaro agorero...» (p. 47). Este poema presenta bien la contradicción erótica y morbosa: «Inaccesible y ebria de aventura, / entre mis brazos te besó el lucero», aunque quizá la sublimación de estos sentimientos aparezca mejor en «Amor sádico» (p. 48). Son estos los procedimientos decadentistas que llamaron la atención a sus contemporáneos y que en algún momento hicieron pensar en la perversión del autor. Pero «Amor sádico» responde al decadentismo literario y es un tema recibido a través de la curiosidad que despertó *A rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans. Amor y repulsión, contradicción que en su raíz misma tiene algo de mítico. Como señala Lily Litvak, el logro en el mismo momento de la muerte sería «un acto que al violentar el final propuesto por la naturaleza proyecta al hombre hacia lo sobrehumano»³⁶. Esa realización de la imposible unión, y la mujer sumida en «el eterno luto / -mudo el amor, el corazón inerte-», propicia la exaltación final:

¡Jamás viví como en aquella muerte,
nunca te amé como en aquel minuto!

(p. 48)

Se siguen manteniendo en sus versos algunos de los rasgos característicos de la poesía amorosa aunque se adaptan al gusto finisecular, por ejemplo se sigue manteniendo el contraste luz-sombra, tan característico de esta poesía, y que se percibe como sustentáculo de varios poemas. Es el caso de «La estrella del destino» (p. 39) - bien es verdad que matizado por un fuerte decadentismo o complacencia en la muerte: «la dulce primavera de tu muerte»-; también existe este contraste en «El camino de las lágrimas» (p. 40) donde la «oscura ausencia» de la amada deja paso a «un sendero matinal de estrellas, / en tu falda ilusión de rosa claro»; con sofisticación y erotismo patentes aparece esta misma oposición en «Luna de miel» (p. 41):

tu seno apareció como la luna
de nuestra dicha y su reflejo en una
linfa sutil de suavidad felina.

Y en «La novicia» (p. 43) donde las notas religiosas se usan como adecuado desafío, contraste, o mística amorosa en la mezcla decadentista de lo religioso y lo satánico³⁷. Esta tendencia se acentúa en algunos poemas de *Las clepsidras* (pp. 107-111) como en «Emblema afrodisíaco», «Misa bárbara» y «Liturgia erótica», pero aquí la historia de amor marcada en los sonetos tiene visos de un itinerario o vía dolorosa señalado incluso por los títulos de los poemas: «El camino de las lágrimas», «La gota amarga», «La sombra dolorosa», «Consagración», «Anima clemens» en un intento desacralizador y de deliberada osmosis expresiva. En «Consagración» (p. 44) por ejemplo el intento místico erótico está bien patente en relación al acto ritual de la misa:

Surgió tu blanca majestad de raso,
toda sueño y fulgor, en la espesura;
y era en vez de mi mano -atenta al caso-
mi alma quien oprimía tu cintura...

La referencia que viene a la mente de la consagración del pan queda acentuada por el ritual del cáliz: «de un largo beso te apuré convulso, / ¡hasta las heces, como un vino sacro!». La confusión intencionada de lo erótico y lo religioso de raíz baudelairiana, es frecuente en el modernismo y se ampliará en casi todos los poetas posteriores, especialmente en aquellos que leyeron a Herrera, como Ramón López Velarde o el primer César Vallejo.

Pero la espacialidad que busca en su poesía se percibe bien en el entorno en que coloca a los amantes, un entorno creado, en el que las denominaciones exóticas, así como la presencia de elementos artificiales y el paisaje bíblico-eglogico contribuye - como en *Los éxtasis de la montaña*-, a la formación del recinto sagrado en el que se oficia el rito del amor. No faltan las personificaciones: «Junto a los surtidores, la presencia / semidormida de la tarde de oro» (p. 40) pero aquí se atenúan, ya que la presencia de los amantes lo encubre todo. Se crea una especie de paisaje tipo y aún un fetichismo de los objetos que contribuye a esa creación poética. Así es constante la colocación de la pareja amorosa en relación con el atardecer y la noche, también la profusión de los colores morados, lilas o desvaídos -en lo que coincide con los gustos del decadentismo-, incluso si se introducen estaciones que implican revitalización, se dice: «mientras que se pintaba en el ocaso / la dulce primavera de tu muerte» (p. 39). La tarde -destaquemos además la asociación de ésta a los velos, velos soñadores que los ocultan en «La sombra dolorosa» y «Luna de miel» (p. 41)- o la noche están siempre

presentes explícitamente, o sugeridas por medio de la luna o términos equivalentes como el ocaso; da la impresión de que el cumplimiento del amor no puede realizarse en otro lugar que en el ámbito natural, ni en otro tiempo, que el de la muerte del día; ello proporciona también la facilidad de introducción de los tonos morados y el fetichismo de los objetos de ese color, como sucede en «La violeta» (p. 43):

La tarde saturóse en la glorieta,

de tu pañuelo suave de violeta;
al par que sugiriendo tus agravios,

veló el cielo, como alma de reproche,

la violeta cordial que aquella noche
suspendí de la gracia de tus labios.

Si se ha hablado del proceso de artificialización del modernismo, Herrera, como hemos visto, lo encarna de la manera más alta. Un poema como «Luna de miel» puede ser el mejor ejemplo, pues se sirve de los efectos personificadores característicos que acotan sus espacios poéticos: «Huyó, bajo sus velos soñadores, la tarde» (p. 41). Y a continuación el espacio natural, eglógico, del primer cuarteto se transforma en el segundo en otro, que es su versión soñada, y preferida por tanto:

Entre columnas, ánforas y flores

y cúpulas de vivas catedrales,
gemí en tu casta desnudez rituales
artísticos de eróticos fervores.

Ámbito en el que aúna el templo sagrado y el templo del amor. Pero es más frecuente que ese rito se oficie en la presencia ritualizada de elementos naturales, sobre todo árboles como el tilo («El banco del suplicio» p. 39); la estrella («La estrella del destino» pp. 39-40 y «El camino de las lágrimas» p. 40); «El sauce» (p. 46); los sotos y las dalias en «La violeta» (p. 43); la amapola en «Consagración» (p. 44); las lilas y el heliotropo en «El enojo» (p. 45); las palomas lilas en «Anima clemens» (p. 46); el ciprés en «Expiación» (p. 19). En cambio es menos frecuente, aunque no insólita, la aparición de objetos relacionados con el mundo bíblico y eglógico, así los «ingenuos caramillos», «romeros e hinojos» de «La gota amarga»; o la frase inicial de «La sombra dolorosa» (p. 41): «Gemían los rebaños»; o «El cuerno de los últimos pastores» de «Luna de miel» (p. 41), o la acertada sugerencia bíblica y arcádica que se produce en «La reconciliación» (p. 42): «entre el menudo aprisco de tus dedos, / como un David, el piano interpretaba». Otra comparación de parecida sugerencia, pero menos eficaz,

aparece en «Decoración heráldica»: «Mi dulce amor que sigue sin sosiego, / igual que un triste corderito ciego» (p. 42).

Otras notas eglógicas que surgen por comparación podemos verlas en «El sauce» (pp. 46-47): «parecían bajar las nebulosas / al cercano redil del pastoreo...». O la simple cita de elementos naturales más o menos tópicos de tales paisajes:

Hurló en el bosque un pájaro cautivo
de la fascinación de una serpiente;
y una cabra enigmática, en la fuente,
describió como un signo negativo.

(«La última carta» p. 45)

La concepción decadentista que sitúa el amor en esos espacios de luces inciertas, grises, moradas, también propicia la introducción del negro, de las imágenes de muerte de suntuosa lujuria como la que proporciona la sorpresa un tanto paródica de «Color de sueño» (p. 49) o la muy seria de «Decoración heráldica» (p. 42), en ambos sonetos el terciopelo negro promueve la sugerencia erótica y morbosa de la aparición femenina³⁸. Pero además en estos poemas, la tumba y el ataúd son objetos de ese paisaje amoroso, así sucede en «La estrella del destino» (p. 39): «La tumba, que ensañóse con mi suerte», aunque luego hablará de «la dulce primavera de tu muerte»; o el ataúd de «La novicia» (p. 43); o la muerte que se muestra como elemento deleitoso en «Amor sádico» (p. 48).

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

El orden insólito en la «Tertulia lunática»

La torre de las esfinges (psicologación morbo-panteísta), «Tertulia lunática», data de 1909 y tiene su origen en las experiencias realizadas en 1903 en «La vida» y «Desolación absurda». Estos dos poemas abren una línea que culmina en esta «Tertulia lunática»³⁹. Ambos son poemas nocturnos pero a la vez tienen que ver con la propia experiencia, y llegan a constituirse en intentos metapoéticos más o menos logrados. En este itinerario de búsqueda, «Desolación absurda» (pp. 165-169) se apropia del gran tópico de la noche que no es aquí sólo el seno materno en el que se busca refugio, sino el reducto creativo, el espacio productivo en el que se sitúan los seres: «Noche de tenues

suspiros / platónicamente ilesos: / vuelan bandadas de besos / y parejas de suspiros». Espacio en que se personifican los objetos situándose en posiciones aéreas e inestables, fantasmales:

ebrios de amor los cefiros
hinchán su leve plumón,
y los sauces en montón
obseden los camalotes
como torvos hugonotes
de una muda emigración.

Jugando con un efecto de caja china aparece -ofreciendo un paso más en el diseño del espacio nocturno-, una interiorización del proceso en el que se cruzan las imágenes cósmicas: «Es la divina hora azul / en que cruza el meteoro, / como metáfora de oro / un gran cerebro azul». Y más adelante se configura un fantasmal mundo artificializado («Una encantada Stambul / surge de tu guardapelo») que prefigura bien la imagen «adioses de terciopelo», refuerzo táctil que anuncia el «amueblamiento» espacial. La tercera estrofa se posesiona ya de la máxima concentración subjetiva, a la vez que de una reducción del espacio físico, aunque se amplía considerablemente el psíquico: «mi cerebro es como un piano / donde un aire wagneriano / toca el loco del esplín». A partir de ahora las imágenes van emergiendo de la ensoñación, son producto de un estado de onirismo o como dice el poeta «de mi nirvana opioso». Por ello abundan las que cobran vida personificándose: el mar como un anciano, el campo bosteza de hastío, el molino es una araña que rueda.

Pero el poema es un itinerario a través de la noche que es también una vía mística de la perfección y de la búsqueda poética. Por eso se ruega:

hada de la neurastenia,
trágica luz de mis sueños,
mercadera de beleños,
llévame al mundo que encanta:
soy el genio de Atalanta
que en sus delirios evoca.

Las estrofas juegan con la ambigüedad y se cargan de contradicciones con un léxico significativamente religioso: Calvario, cruz, clavos y expresiones como «tengo el alma hecha pedazos». Efectos musicales y de apaciguamiento del viento inciden en el mismo sentido, para terminar con un efecto unitivo («Ven... Declina tu cabeza»).

En resumen, itinerario erótico-poético; intento de conformación de un espacio con elementos creados. Hay que hacer notar que en un momento dado dice el sujeto poético: «Deja que rime unos sueños», frase en la que se puede ver la clave de su poesía; el poeta comprende ya que el poema es imagen, y que su raíz proviene de las ensoñaciones. Sobre este aspecto incide Edelweis Serra cuando resalta el carácter onírico de sus poemas, porque forman parte de «una realidad-sueño o superrealidad más verdadera para el poeta que lo real»⁴⁰. Tal actitud revela cómo el poeta uruguayo se adelanta a su tiempo al comprender que la literatura es un mundo autónomo creado.

En cambio en «La vida» persiguió -según propia confesión- realizar un trasunto filosófico de su vida espiritual⁴¹. Se trata de una nueva peregrinación o itinerario hacia la belleza. Por las notas aclaratorias que coloca el autor sabemos que el corcel metafísico representa simbólicamente «el Yo consciente del Poeta, su Numen soñador y enfermo, su espíritu paradójico y revolucionario» (p. 169). Y en efecto el poema recuerda lejanamente en su esfuerzo a grandes poemas barrocos como el «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz⁴², pero el camino está marcado por límites de coloración modernista: «confín rosicler», «mar amatista», y presidido por la luz, «cometa abstruso», «gran arco iris», «ávido tragaluz» (p. 169 y sigs.). Responde sin embargo a esa concepción barroca la aparición de Pentesilea de la que el mismo poeta aclara que es la «Amazona emblemática que atrae al Poeta [y] significa la Ilusión soñada, el divino Ideal, la Forma Perfecta y Armoniosa de la Belleza en el arte y en el Pensamiento, la ansiada Felicidad terrenal que tanto se persigue» (p. 171). Pentesilea representa ese esteticismo cargado de incógnitas que el modernismo entraña⁴³, -de ahí esos versos reveladores: «¡A un costado del arzón / caía su augusta pierna / como una interrogación / a la geometría Eterna!» (p. 171)- y su figura introduce un sentido místico-erótico de unión: la contradicción inevitable de la atracción («imán») y la huida («Ella me huía / y huyéndome me atraía / como un fabuloso imán» p. 172). El tono místico se incrementa en las palabras y actitudes de la diosa («soy tuya / para siempre Julio amado; sé que en extremo padeces»), y en el estado en que permanece el sujeto poético:

Miréla y quedé sin vista;
quise hablarle, estaba mudo;
perdí mi espada y mi escudo;
y erré dos veces la pista.

(p. 172)

A partir de ese intento de apresamiento comienza lo que llama el autor la «Peregrinación intelectual del poeta a través de la filosofía», atravesando «el ateísmo, la Desesperanza y el Caos», para internarse en las «tácitas regiones del alma sola» (pp. 174-175) y avanzar hacia la Metafísica; vendrán en su auxilio el pensamiento de Haeckel y los principios positivistas, luego la poesía hebraica y el arte pagano. En su camino las constelaciones del Dragón y el Cisne son intencionados símbolos de lo utilitario y de la poesía y el arte. A todo ello se unen las referencias a su propia enfermedad, a su «corazón de suicida / arrítmico y fraternal» (p. 179)⁴⁴.

Este curioso poema recoge en sí mismo tradiciones múltiples: parte del lenguaje y la simbología barroca, usa elementos de trazo romántico, simbolismo y modernismo que se alían con una poderosa experiencia subjetiva.

Sin embargo, ni uno ni otro poema debieron satisfacer al poeta que nuevamente vuelve sobre el tema en la «Tertulia lunática», poema fruto de amplias correcciones como demostró Idea Vilariño, quien acabó con la leyenda de la gestación del texto con procedimientos artificiales, el delirio o la morfina⁴⁵. Porque el poema despertó en su época curiosidad por su rareza. Blanco Fombona escribió en su prefacio a *Los peregrinos de piedra*:

Toda esa *Tertulia lunática* pide la ducha helada y la camisa de fuerza [...]. No se discierne claro donde concluye la ironía y empieza el delirar. Todo el poema es una vaga tiniebla de locura, zebra (sic) de relámpagos de oro⁴⁶.

Y «Lauzar», aunque rechazaba el origen del poema en el simple abuso de la morfina, lo atribuía al «pueril deseo de parecer oscuro y exquisito»⁴⁷. Incluso Rafael Cansinos Asséns hablaba de que «el esfuerzo de la mente y de la intuición exasperadas no podría prolongarse ya sin confinar con la demencia»⁴⁸. En cambio Emilio Oribe supo emitir un juicio más acertado, y vio en él rasgos precursores de la poesía posterior, razón por la cual su obra podría renacer algún día como poeta del *subconsciente*, por ejemplo, el precursor surrealista, ya que la *Tertulia Lunática* y la *Torre de las Esfinges*, parecen revelar un inconsciente libre, caótico y musical, que se manifiesta por creaciones no modificadas por el contralor de la razón y el juicio crítico⁴⁹.

Y en efecto hay en el texto una serie de aspectos que lo hacen avanzar sobre su tiempo para proyectarse sobre el ya próximo futuro vanguardista -Eduardo Espina ha llegado a decir que este poema «presenta la primera ruptura con la estética modernista y la primera travesía verbal hacia los límites del sinsentido y de la dificultad» que caracterizarían a la poesía de vanguardia⁵⁰-; pero es también indudable que dentro de su obsesión verbalizante y del avizoramiento de que la obra de arte debe construir sus propias reglas, el poema continúa siendo el producto de un modernismo que dentro de sus posibilidades busca una nueva expresión.

La «Tertulia lunática» se apoya en la imagen. El poema es, en sí mismo una experiencia de ensoñación, pero es sobre todo una presentación de la teoría que defiende en su ensayo «Psicología literaria» -notemos que coincide parte del título de ambas obras- y la puesta en práctica de cuanto pensaba de la palabra:

en el verso culto, las palabras tienen dos almas: una de armonía y otra ideológica. De su combinación que ondula un ritmo doble, fluye un residuo emocional: vaho extraño del sonido, eco último de la mente, cauda rareiforme y estela fosfórica, peri-sprit de la literatura equis del temperamento y del estado psíquico, que cada cual resuelve a su modo y que muchos ni la perciben.

Apoyado en esta teoría Herrera piensa que el arte es lo artificial que se construye con la palabra en un incesante desgranamiento inconexo de la realidad real. El proceso de interiorización que se realiza en el poema, para el cual utiliza su experiencia con la droga, da nacimiento al ser mismo de lo poético: «Lapona esfinge: en tus grises / pupilas de opio, evidencia / la catedral del silencio de mis neurastenias grises...» (p. 32); así se va cimentando el poema sobre la supresión de la lógica, sobre el encadenamiento libre de las imágenes, pero el dominio de la situación por parte del poeta es constante. Porque en este mundo creado en el que según propia opinión «lo inverosímil llega a ser lo real» (p. 350), importa mucho el basamento que establece la palabra, pero también el control que el autor realiza, y la sensibilidad del lector. Por eso aconseja: «No os enojéis contra lo oscuro de la poesía. Tratad de penetrar, sin enfadaros por el esfuerzo» (p. 345) porque «en el imperio de la Quimera, ser visionario es ser real, es ver el fondo. Es que hay dos mundos: uno en masa y otro en espectro» (p. 350). Todo ello parece escrito, sin duda, pensando en su propia poesía y más concretamente en este-poema, pues la «Tertulia lunática» tiene algo de poética definitiva y sus versos aluden a veces a importantes procesos metapoéticos:

Las cosas se hacen facsímiles
 de mis alucinaciones
 y son asociaciones
 simbólicas de facsímiles...
 [...]
 La realidad espectral
 pasa a través de la trágica
 y turbia linterna mágica
 de mi razón espectral...

Esa «realidad espectral» deviene en arte a través de esa conexión reconocida; la «razón espectral» analógicamente exacta. El poeta advierte que lo inverosímil en el arte es verdadero, y que en ese mundo creado los objetos son facsímiles, ya no de lo real, sino de lo alucinatorio y simbólico. Por eso surgen aquí algunos rasgos que la vanguardia amplía y profundiza: la incoherencia, la supresión de la lógica, la atmósfera obsesiva, el humor a menudo negro o macabro, y en definitiva la ambigüedad y la subversión de los valores establecidos. -Es cierto que algunos de los mejores poetas modernistas ya lo habían practicado, es el caso de Lugones⁵¹, pero es difícil advertir tan alto grado de consciencia-. Además, desde el punto de vista de la configuración del espacio el poeta se encuentra en absoluta libertad: las imágenes surgen en un ámbito que

se hace propio al expresar sus íntimas aficiones o sus más satisfactorios entes demoníacos.

La «Tertulia lunática»⁵² conserva una cierta anécdota perceptible en la sucesión que marcan los epígrafes latinos; se trata de un itinerario hasta el encuentro o unión, que es a la vez un proceso de autoconocimiento en busca de lo inexplicable -de lo que está oculto-, proceso en el que parece confluír la droga y lo poético. El ritmo de la décima en la que los versos primero y cuarto repiten la misma palabra nos arrastra por un espacio que es el reino interior de los hallazgos verbales:

En túmulo de oro vago,
cataléptico fakir,
se dio el tramonto a dormir
la unción de una Nirvana vago...

(p. 27)

Los seres fantasmales van ocupando ese mundo en el que se cumplen las más insólitas ambientaciones: «el cielo abre un gesto verde»; «en hipótesis se pierde / el horizonte errabundo / y el campo meditabundo / de informe turbión se puebla» (p. 27). Se trata de un laberinto o «país psicofísico» en el que habita un «ciprés de terciopelo» o «arde el bosque estupefacto / en un éxtasis de luto» (p. 28). El procedimiento personificador proporciona esa sensación fantasmal y rompe los límites de las cosas que adquieren insólitos rasgos o las más extrañas ambientaciones, es decir, una flexibilidad espacial y una adaptabilidad de los objetos. En un espacio así todo es creíble, porque está artificialmente creado. Pero ese ámbito continúa siendo a la vez un recinto interior que constituye la misma vía purgativa («En la abstracción de un espejo / introspectivo me copio / y me reitero en mí propio / como en un cóncavo espejo» p. 34) en la que se aprecia la incertidumbre del final: «lo subconsciente del mismo / Gran Todo me escalofría» (p. 28). Penetramos así en el dominio de la personificación que el poeta presenta como una «Babilonia interior». En ese espacio nocturno van emergiendo edificios puntiagudos (ermita gótica, molino humanizado, torre dominada por el búho) en relación con explanadas horizontales: ermita-bosque; molino-noche de opio; torre-«noche de Buda». Todo produce un dinamismo interior y en el reino de la noche (*Ad completorium*) emerge la magia negra, las imágenes más inverosímiles y dinámicas, y lo religioso, lo mítico y lo popular producen una avasalladora hiperrealidad:

Un brujo espanto de Pascua
de Marisápalo asedia,
y una espectral Edad Media
danza epilepsias abstrusas,
como un horror de Medusas
de la Divina Comedia.

(p. 30)

En el mundo creado por el poeta uruguayo todo confluye de manera natural, la cultura (Edad Media, *Divina Comedia*, Schumann, o la mitología) sirve para potenciar la imaginación e inventar sobre la misma invención:

Hincha su giba la unciosa
cúpula, y con sus protervos
maleficios de hicocervos
conjetura el santuario
el mito de un dromedario
carcomido por los cuervos.

(p. 31)

Como podemos observar, el eje decisorio del poema es la sucesión de imágenes, alimentada por una elaboración intensa de la palabra, en la que siguiendo la pauta modernista, la sonoridad juega un papel fundamental. A ello se une la diestra utilización de las personificaciones que Herrera y Reissig trabaja hasta conseguir un expresionismo pictórico. En el poema IV las actitudes humanas tocan los límites de la grotesca parodia en la percepción de que el humor forma parte fundamental del arte, que todo es lectura, relectura o segunda lectura («adarga en ristre, el sonámbulo / molino metaforiza / un Don Quijote en la liza, / encabalgado y sonámbulo» p. 29). O bien en estos versos en los que las transformaciones buscan el intenso gozo imaginativo:

Con insomnios de neuralgia
bosteza el reloj: la una
sufre una blanca neuralgia...
ronca el pino su nostalgia
con latines de arcipreste;
y es el molino una agreste
libélula embalsamada,
en un alfiler picada
a la vitrina celeste.

Uno de los aciertos del poema es el uso de la ambigüedad -aunque todavía dentro de un modernismo evidente-, que surge en él por esa autocomplacencia que siempre experimentó en relación con su dependencia con la morfina. Droga y poesía están deliberadamente confundidas («Tú que has entrado en mi imperio / como feroz dentellada, / demonia tornasolada» (p. 32); dependencia, placer, sufrimiento y muerte se atinan en ese humor macabro desafiante: «¡Oh Monstrua! Mi ulceración / en tu lirismo retoña» o bien: «¡Oh musical y suicida / tarántula abracadabra» (p. 35). El juego verbal llega aquí a su paroxismo: «Ven, antropófaga y diestra, / Escorpiona y Clitemnestra» (p. 37). Como se puede observar, Herrera hace chocar las palabras en intencionada disposición sonora, y no pierde nunca el gusto por lo epitelial del sonido; ello lo ancla en el modernismo de procedencia rubendariana. Pero esa conciencia del gozo desafiante que la palabra puede producir lo lleva a desbordar lo imaginativo, y a comprender en el fondo que, como para la vanguardia que está a punto de asomar, la poesía es sobre todo imagen.

Imágenes en el espacio, imágenes creadas en un espacio creado que no es posible atribuir sólo a la experiencia de la droga. Hay aquí ya mucha similitud con lo que María Zambrano ha llamado «el sueño creador». Los efectos que la autora analiza pueden relacionarse también con la «Tertulia lunática»:

«El espacio se reduce. Puede ser sólo eso. El espacio pierde su tercera dimensión y los objetos en él contenidos quedan despegados de él; flotando reducidos a imágenes, pierden su consistencia. El espacio no es ya el "lugar natural de los cuerpos", sino una simple pantalla, una inescrutable resistencia»⁵³.

También aquí tienen lugar esos ensanchamientos del espacio y esos adelgazamientos de las cosas. Cada estrofa va construyendo el recinto y acotándolo a posteriori si ello fuera posible, dentro las cosas se dinamizan y toman facciones humanas que llegan a lo paródico: el reloj bosteza; el parque sufre neuralgia, el pino ronca en latín; el molino es una libélula disecada. La obsesión imaginaria concluye en la formación de un mundo espectral, aparentemente desordenado, en el que el dinamismo es todo interior y no se rige por las leyes físicas. De ese modo el poema surge, como Herrera quería, con una textura objetiva y subjetiva a la vez.

El espacio paródico en «La muerte del pastor»

Bajo el epígrafe de Virgilio, «Infelix o semper, oves, pecus...» *Las campanas solariegas* «La muerte del pastor» («balada eglógica»), que data de 1907, reproduce el artificioso paisaje del bucolismo: fontanas, árboles de ribera como el sauce; pinos;

instrumentos musicales: flauta, pandereta, esquilas de ganado; carretas; matorrales: retama, lentisco; animales: palomas, bueyes, asnos, comadrejas, búhos; cabañas, chozas, molinos; productos: queso, leche de cabra, miel, avellanas; plantas silvestres: perejil, hinojo, romero, y tomillo. Pero estos elementos naturales que constituyen el entorno y la vida de los pastores trazan el mundo feliz sobre el que sobreviene la tragedia de la muerte. De ese exagerado tono lastimero surge la parodia. Resulta significativo que este poema cierre *Los peregrinos de piedra* porque entraña la destrucción del mundo arcádico.

Esta destrucción de la Arcadia que representa el mundo creado en el texto que constituye *Los peregrinos de piedra* tiene un precedente significativo en el poema «Ciles alucinada»⁵⁴ (pp. 72-77) que data de 1902, ello no indica más que el poeta espejea sobre sus propios temas desde sus primeros años, con una condición carnavalesca que en la época contemporánea no entraña ya la burla descarnada, sino el humor y la ironía, al decir de Mijail Bajtín⁵⁵. Recursos como las anáforas intencionadas: «Ya no luce aquella negra redecilla»; «Ya no cuida de su saya»; «Ya no canta los prodigios»; «Ya no cura los cabritos»; o la introducción de palabras rústicas que rompen el hechizo:

Ya los sábados no corre, trémula de regocijo,
a esperar en el sendero la borrica del cortijo

O bien:

Ni aquella historia recuerda, que la dejó medio boba,
de una santa que vivía de las tetas de una loba.

Pero el tono paródico se diluye a medida que avanza el poema, un poema que se va sirviendo de los conocidos recursos de Herrera, musicalidad, personificaciones. No sucede lo mismo en «La muerte del pastor» (pp. 50-56) donde los personajes de los pastores, el Sabio, el Adivino y el Poeta no se presentan ya en las actitudes rituales comprendidas en *Los éxtasis de la montaña*. El itinerario de la pastora, a través del cual recorre un mundo de égloga, es el de la desesperación ante lo irremediable, pero no puede haber en la actitud del sujeto poético una mínima adhesión a sus sentimientos: El tono es paródico. A ello contribuyen algunos factores como el machacón ritmo que produce la consonancia, o las repeticiones de los versos de la siguiente estrofa:

Por el camino violeta

su corazón va llorando
como un cordero inexperto:
¡Armando! ¡Armando!

-Hagamos notar que el nombre de Armando provoca la rima con gerundio, que en español produce un efecto tremendamente tosco-. También la abundancia de exclamaciones y preguntas retóricas que inciden en el tono lastimero: «¡Pobre nieta! / ¡Pobre abuelo!». O bien la siguiente estrofa en la que las preguntas retóricas producen un efecto grotesco:

-¿Adónde fue el pastorcillo?
-¿Adónde irá la pastora?
-¿Qué será del perro cojo?
El Adivino lo ignora,
y también en ruedo rojo
¡y el perejil y el tomillo!...

En toda la poesía de Herrera y Reissig es muy evidente el uso de la ironía⁵⁶, el poeta distancia el mundo eglógico con la introducción de elementos, actividades o cosas vulgares; citemos algunas: «Ya todos saben que ha muerto / el mozo de la carreta...»; «no se fija en el pollino / del anciano Anacoreta»; «¡Mal año tienes, abuelo!...»; «ya no oirás la pandereta, ni comerás del tocino / que te brindara tu nieta...». Pero es quizá más palpable el uso de los mismos procedimientos modernistas, y aun decadentistas, para parodiar el mismo mundo eglógico. De este modo es significativa la introducción del color violeta en esa especie de estribillo del poema: «por el camino violeta...» e incluso el adjetivo que usa con el término lágrimas, *lilas*: «lloran con lágrimas lilas»; «va la pastora dejando / su alma en lágrimas lilas». -Es notorio el gusto de los seguidores de Huysmans por este color-, además este mundo literario de la égloga es un mundo creado, descendiente de una tradición, sin aspiraciones de mayor veracidad, pero el poeta modernista da un paso más, artificializa ese paisaje y esos objetos: el camino es violeta, las lágrimas son lilas, el estanque es de amatista, «el aire es de terciopelo»; «el cielo / tiene un ensueño opalino...», «el crepúsculo amarillo». El objetivo sigue siendo crear ese mundo propio, fijar el espacio personal en el que las cosas se reconocen. Hay que pensar sin embargo en la desproporción que surge aquí entre estos tonos insistentemente decadentistas y el mundo sencillo de lo pastoral.

Si comparamos la técnica de este poema con *Los éxtasis de la montaña* podemos observar la preponderancia, que llega hasta el abuso grotesco, de las personificaciones. La repercusión de la muerte del pastor en la naturaleza está explotada hasta el exceso, desde la metonimia del comienzo: «Se lo dijo a la fontana / el llanto de una aldeana»,

hasta dedicar toda una estrofa para expresar de forma personificada el compadecimiento de la naturaleza:

Lo cuenta en su lengua ruda
la Soledad rusticana;
lo deplora la campana
desde la Ermita desnuda,
la zampoña que está muda,
la flauta y la pandereta,
y hasta el cielo que interpreta
una gran tristeza humana...

Y a continuación la montaña se viste de viuda, o «mira con penas hurafias», o ve pasar a la aldeana triste que inicia su recorrido ante esos elementos naturales a los que interroga; la larga enumeración que empieza: «Ella interroga a la vieja / choza y al campo desierto», y que reúne elementos abstractos y concretos tiene, en su misma exageración, un evidente tono paródico. También resulta grotesca y hasta cursi la imagen animalizada del perejil y el hinojo lamiendo como un perro el borde del traje de la aldeana: «el perejil y el hinojo, / el romero y el tomillo, lamen el ruedo sencillo / de su trajecito rojo» o los mismos gestos humanizados del perro Lux ante la pastora.

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

Espacios abiertos, espacios cerrados, espacios interiores

Del análisis que hemos efectuado se desprende que en la poesía de Herrera y Reissig resulta fundamental la construcción de un espacio en el que las imágenes como entes literarios, se forman o se deforman. Si dentro de la literatura y del arte puede hablarse de espacios abiertos y espacios cerrados, el poeta uruguayo usa de ambos pero lo que persigue en el fondo es un espacio interior, más perceptible en obras que, como la «Tertulia lunática» no tiene un explícito anclaje espacial.

Que Herrera era consciente de su arte, podemos verlo en alguno de sus textos críticos, que aunque escasos, no dejan de ser significativos:

Impresionarse con el fantasma es ser poeta y hondo poeta. Escuchar los ruidos que muchos no escuchan, percibir los matices que pocos alcanzan, entrever las cosas en potencia, comunicarse en raros vocabularios con lo desconocido que nos circunda, ser susceptible a lo anormal, dar con las líneas tortuosas y con albedríos de lo Inanimado, no ser objetivo ni subjetivo, sino ambas cosas; ser universal e interpretar la perceptiva externa con el sentido interior, hacer una sola familia de nuestro sentimiento y de los sentimientos de la Naturaleza, interrogar agudamente y ser respondido a medias⁵⁷.

Ese *no ser objetivo ni subjetivo, sino ambas cosas* encierra a nuestro parecer, toda su poética. La poesía es para él algo vivo y distinto en la que se funden su capacidad de viveza y su mundo interior. Así habrá que entender la profusión de espacios abiertos en su obra, cuyo ejemplo más saliente sería el espacio arcádico de *Los éxtasis de la montaña*. Jean Franco⁵⁸ vio en estos versos el deseo de lograr un efecto estático y de «congelar» el tiempo; pero hay algo más, se trata de una concepción del ser poético como ente autónomo para lo cual el poeta trabaja en un sentido mitificador. Su centro arcádico cumple así una misión fundamental porque en él confluye lo subjetivo y lo objetivo, crea el mundo, se refugia en él pero también lo destruye. Esta Arcadia creada responde a lo que Mircea Eliade ha llamado la «nostalgia del paraíso», ese estar «siempre y sin esfuerzo en el corazón del mundo»⁵⁹ y con ella hay que relacionar ese juicio de Hugo Emilio Pedemonte de que a diferencia de Darío que progresa hacia la muerte, Julio Herrera «con su vida marcada, asediado por los fantasmas que pueblan sentimientos trágicos en sus primeros poemas, es milagrosamente un poeta que progresa hacia la vida»⁶⁰; pero también responde a la ruptura -en palabras de Saúl Yurkievich- «con la identificación romántica entre estilo y vida», ya que «quiere salvar al arte de esa subordinación maniática por lo natural, quiere abolir la servidumbre realista» en la convicción -y seguimos el pensamiento de Yurkievich- de que «la imagen no es un dato inmediato de la realidad sino una estilización inventada por el imaginero»⁶¹. De parecida opinión es Américo Ferrari que habla de la necesidad que lleva al poeta a «crearse una realidad autónoma en la palabra, realidad que no es por cierto exótica, sino sencillamente poética» innovando desde el fondo de la tradición⁶². De este modo el espacio abierto arcádico de Herrera se apoya en la tradición recibida pero es acondicionado para un nuevo uso. Ante el mundo del comercio burgués, en el que sólo vale el interés material, el arte se erige en refugio, en mejora de vida. La cultura se recibe en peculiar sincretismo y sirve para ese uso mitificador. La Arcadia que se construye es un mundo acotado, espiritual y estéticamente, en el que todo transcurre en un presente eterno. Personajes pastores de origen clásico se unen con otros del contexto rural, el cura, la llavera, el ama, con los que da entrada a la ironía, a la ruptura del hechizo, e incluso a la civilización degradada. También en las labores de los personajes se pone de relieve la actitud rutinaria y tranquila, la placidez, la monotonía del sosiego y de lo bello actualizado, donde la vejez no es posible y el amor es veneración. Lugares de soledad y de ensoñación que se pueblan de cosas, animales y seres humanos que en algún momento son lugares sacros amenazados, porque como en los libros de pastores en los que la religión ha cristianizado el mundo, los lugares bíblicos son los sustitutos de esa Arcadia pagana, por ello se justifica que en «Claroscuro» se hable de «una abuela

paz de las Escrituras» (p. 13) y en «Los perros» de «una evangélica gracia samaritana» (p. 16). De este modo el mundo cristiano converge con naturalidad en el mundo clásico y lo sacro y lo profano hacen surgir en su contacto una leve ironía. Se puede pensar así en una Arcadia sustitutiva, que también es su contrafigura y su imposible poético, mundo en el que no es posible la apacibilidad ni el amor; se destruye y se ansía reconstruir el ideal eglógico. No se puede hablar por tanto de la paz y felicidad plenas del mundo de la égloga; en «La dicha» la imagen bíblica del rebaño en torno a la iglesia recoge y protege las actividades de las gentes, gestos piadosos y también de ruptura como el incisivo final destructor de la Arcadia sacra: «Y a "ras" de su cuchillo cirujano, platica / el barbero intrigante: folletín de la aldea» (p. 19). Quizá el mejor ejemplo de construcción de un espacio recordado puede encontrarse en «El domingo» donde la memoria actúa como filtro embellecedor: «¡Oh domingo! La infancia de espíritu te sueña» (p. 20), junto al olor a pan recién cocido, los vestidos nuevos de los aldeanos, el descanso preceptivo y la misa obligatoria. La imagen final incluso incide en la formación de un espacio inocente y sagrado con conexiones con la Arcadia primitiva:

¡Y te bendice el beato rumiar de los vacunos
que sueñan en el tímido Bethlem de los establos!...

Son varios los sonetos que se centran en ese mundo rural con independencia de su implantación en una sociedad religiosa, se suele observar en ellos la crítica o la destrucción del lugar idílico. Así sucede en «El guardabosque» en el que es palpable la alienación del personaje sometido al poder del noble, que sólo le otorga como pago una miserable comida. El individuo está descrito como una especie de dios del bosque, con dignidad de sacerdote, pero los tercetos destruyen esa posible vida en contacto con la naturaleza feliz. Incluso sorprende la dureza del juicio. -Habría que revisar desde esta perspectiva, el mundo exótico del modernismo-. Es evidente que el poeta es consciente de la imposibilidad de su Arcadia, de ahí ese final:

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 turno:
él, los gatos y el perro, la consorte y las moscas...

(p. 23)

La misma situación miserable presenta «El labrador» (p. 24), cuya dependencia y pobreza no responde a las características eglógicas. Tampoco «La escuela» (p. 22), lugar de aburridas digestiones del maestro, y de monótonas repeticiones, responde a ese lugar ideal. Incluso en «Los carros» la visión del conjunto rural es desmitificadora, el lugar formado poéticamente, carece de luz: «En la plaza hay tan solo un farol (que no alumbraba)» (p. 18). No puede ser tampoco un lugar arcádico el que padece esa «mala estación» que hace salpicar «de improperios rurales la penumbra» (p. 18). Obsérvese además la alusión irónica a la vejez y conservadurismo de la «villa señorial» frente al aire inocente de los «campos madrugadores».

Por otra parte intenta el poeta crearse una Arcadia más próxima, país imaginado y a medias vivido en su propia tierra -una zona habitada por vascos inmigrantes-. «La misa candida» inicia la creación de ese espacio que el poeta va a ampliar en otros poemas, *Los sonetos vascos*⁶³, no incluidos en *Los peregrinos de piedra*. Hay aquí una completa creación espacial que se ambienta en la pintura prerrafaelita. Se advierte el efecto progresivo de la formación de espacio: jardín, Edén, son palabras introductoras en el mundo acotado para situar a las figuras: hombres de «rostros vírgenes de manzana» (p. 21) y mozas cuya apariencia recuerda telas antiguas. El segundo cuarteto sitúa a las casas como entes vivos y entrañables, y los sonidos musicales remiten a ese mundo feliz: la campana con su toque religioso, y los timbales y la vihuela que evocan las felices fiestas aldeanas. Las exclamaciones del primer terceto («¡Oh campo siempre niño! ¡Oh patria de alma proba!») vinculan muy íntimamente el lugar al sujeto poético haciéndolo materia suya. Además se insiste en el arrobamiento del lugar en el que se cumplen «las Bienaventuranzas sin código y sin reyes...». Herrera intenta aquí una restitución de la Arcadia y a la vez trata de hacerla posible desligándola de las contaminaciones de la civilización pseudo-rural.

En *Los éxtasis de la montaña* el propósito del autor es la congelación de la imagen en el espacio, o lo que es lo mismo configurar el lugar mítico en el que se puede erigir el mundo de lo creado. No obstante vemos que las injerencias *reales*, de la cotidianidad vivida, o del espejeo sobre el propio texto literario, impiden la plasmación total de lo idílico, y surge la crítica, lo no idílico, los personajes no arcádicos.

Frente a este amplio espacio, en *Los parques abandonados* el ámbito se reduce. El parque o el jardín en el que se sitúan los amantes es la naturaleza sin límites acotados previos, aunque en algún momento se citan espacios como la glorieta («La violeta» p. 43); el jardín («La reconciliación» p. 42) y el bosque («Amor sádico» p. 48 y «La última carta» p. 45). Pero lo más frecuente son los jardines evocados con más o menos profusión de detalles. En «Luna de miel» el jardín es más bien un bosque: «Entre columnas, ánforas y flores / y cúpulas de vivas catedrales» (p. 41) y a la vez se trabaja con la imagen de la naturaleza como templo del amor. El amor en el modernismo se entiende como un rito que concilia los mundos y promueve su unión sagrada. Los árboles o la presencia de la luna ofician como torre unitiva que produce la panteísta unión. Es el caso de «El sauce» (pp. 46-47) en el que la noche despliega «su paraguas de sedas cautelosas» y el árbol oficia el ritual. En este poema puede verse el propósito general del libro. Normalmente la cúpula protectora suele formarla la noche que sonríe a los amantes en «El enojo» (p. 45) o que en «El camino de las lágrimas» cae sobre el amante para encontrar en ella el «sendero matinal de las estrellas» (p. 40). Otras veces es la tarde como en «Expiación» (p. 47) y es el ciprés el elemento conector.

El espacio en *Los parques abandonados* remite a un pasado que fue, aunque en ese pasado gravite también el ensueño de lo arcádico, como puede verse en «La gota amarga»: «En la bíblica paz de los rastrojos / gorjearon los ingenuos caramillos» (p. 40).

Si hemos apuntado que «La muerte del pastor» significa la ruptura del mundo arcádico mediante la parodia, el intento de «Tertulia lunática» acentúa su trayectoria: la creación poética es expresión autónoma del mundo interior; aquí se puede observar mejor que al actuar desde el mismo sistema modernista lo excede, ampliando márgenes, aportando un rigor escritural en el que la crítica no se ha fijado bastante, pero del que tenemos testimonios curiosos. En carta a Edmundo Montagne⁶⁴, dice: «Tengo, mucho bueno, pero, nunca lo acabo de pulir. Un adjetivo me cuesta quince días de trabajo. Un verbo, a veces un mes. Cada soneto me representa un balde de sudor». Y con una lucidez sorprendente añade: «Las ideas, mi querido Montagne, ¡eso no es nada!, lo que falta siempre es la palabra». Se valdrá para ello de efectos verbales, de neologismos, de las imágenes discordantes, de la ironía; y a través del trabajo consciente de la palabra conseguirá proyectar de forma expresionista y mitificadora su propia subjetividad.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

Súmesese 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



editorial del cardo