

1977

## La poesía de Julio Herrera y Reissig

Américo Ferrari

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

Ferrari, Américo (Primavera-Otoño 1977) "La poesía de Julio Herrera y Reissig," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 5, Article 5.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss5/5>

This Crítica is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## LA POESÍA DE JULIO HERRERA Y REISSIG

Américo Ferrari

Es extraña la suerte que ha corrido la obra del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910). Críticos de los más sagaces increíblemente lo desdeñan o ignoran. Alfonso Reyes, que habla tanto de Darío y Lugones, apenas lo nombra, y en general su obra era ignorada de los modernistas mejicanos que, eso sí, conocían a Chocano. En el otro polo Guillermo de Torre, quien le ha consagrado páginas excelentes, considera que la poesía de Herrera y Reissig "encarna quizá con significación más cabal la manera modernista", y que "su grandeza no admite paridad sino con la de Rubén Darío"<sup>1</sup>. Este contraste entre el desconocimiento simple y llano, y el reconocimiento de Herrera como una cima del modernismo resulta patente en la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, que en el artículo *Modernismo* no cita siquiera el nombre del poeta uruguayo (Como representante del modernismo en Uruguay presenta a Rodó), mientras que en el artículo *Spanish American Poetry* juzga a Herrera y Reissig "el mayor poeta modernista después de Darío" y el "verdadero vínculo entre la poesía del siglo XIX y del siglo XX en Hispanoamérica"<sup>2</sup>.

Luis Cernuda, por su parte, en un texto aparecido en la revista "ínsula"<sup>3</sup>, refleja estos contrastes en un enfoque crítico que deja traslucir sentimientos contradictorios y cierta incómoda perplejidad. Ya sabemos que Cernuda era, como Unamuno, impermeable al modernismo que nunca entendió, y por el que sentía, como él mismo lo dice, "cierta antipatía personal e instintiva" que "determina una equivalente desconfianza de (su) opinión acerca del mismo". Esta desconfianza de su propia opinión explica sin duda la vacilación de su juicio sobre Herrera y Reissig en el que alternan algunos atisbos certeros con numerosos disparates. El poeta de *La realidad y el deseo* reprocha al uruguayo (o reprocha al modernismo literario en general, del que la obra de Herrera "es ejemplo típico") muchos pecados mortales que lo condenan al infierno literario en que se achicharran los modernistas, y le alaba parcamente algunas virtudes, que quizás pudieran merecerle el purgatorio. Entre lo que le critica: sus "tópicos pasados de moda", los poemas de *Las pascuas del tiempo* que son "meros catálogos de personas", reminiscencias librescas sacadas de ese "baratillo literario" que es el modernismo. Le reprocha también el no haber deslizado su verso de la métrica típica del grupo", sus galicismos, sus "galas funambulescas" y,

finalmente (no ya a Herrera en particular sino al modernismo todo), dos pecados mayores, caballitos de batalla de toda la crítica antimodernista: no cantar "la realidad poética de América", y "el odio al natural, típico del verso francés, (que) se filtra en el modernismo y lo califica y destina a languidecer entre preciosismos vulgares". Lo que en cambio abona en su cuenta es "una manera particular de asociar las palabras" (aunque con tales reservas que las originales asociaciones léxicas de Herrera aparecen más bien como vicios que como aciertos), y algunas lagunas de "naturalidad" y "frescura", todo ello positivo para Cernuda sólo en cuanto revela una tendencia herreriana a superar el modernismo frustrada por la temprana muerte del poeta. En realidad, concluye Cernuda, "Herrera y Reissig fue un romántico" y "para él, como para otros poetas americanos, el modernismo acaso resultó una postrera encarnación del romanticismo". Esta conclusión nos parece lo más acertado del artículo de Cernuda, aunque no se ve muy claro por qué proceso lógico la deduce de lo anteriormente dicho.

Para quien haya mirado algo de cerca la floración de la poesía hispano-americana del último cuarto del siglo XIX a la que se suele poner el rótulo de modernismo, muchas de las afirmaciones del poeta español aparecerán como superficiales y apresuradas. La calificación de modernista, como la de simbolista en Francia, sirvió para caracterizar a poetas que, salvo un espíritu unánime de renovación lírica, no tienen en el fondo nada en común los unos con los otros, aunque sí suelen tenerlo en la superficie. Hay en efecto ciertos clisés, ciertas convenciones que se dan en casi todos los poetas americanos de finales del siglo pasado: el exotismo fácil, Versalles, el Japón o la Grecia de relumbrón, la fachada impresionística pintada de azul o de lila; de todos esos ropajes, tomados prestados, y no heredados, de lo que a su vez tiene de más superficial el simbolismo francés, se despojaron, en un momento u otro de su evolución, los grandes líricos denominados modernistas, y Herrera y Reissig quizás antes y con más decisión que cualquier otro. Ya sin esas galas queda la poesía desnuda, la desnudez de la poesía, el núcleo y la substancia, aquello que es propio e irreductible en cada poeta y que no se deja clasificar en la escuela, aunque sí vive y se alimenta de un espíritu común. Si llamamos modernismo a este espíritu y no a aquellos ropajes, será entonces lícito hablar del modernismo de Herrera y Reissig; pero tal no es lo que hace Cernuda, que al referirse a Darío o a Herrera, ve siempre los ropajes, nunca el espíritu.

En el caso del lírico uruguayo las visiones versallescas y la Grecia de vaudeville, así como el estilo catálogo, son característicos de su primer libro, *Las pascuas del tiempo*, y todo ello está sacado no del simbolismo francés sino directamente de Rubén Darío, tributo a la moda, tributo quizás sobre todo de un poeta primerizo a un poeta mayor. Ciertos defectos de escuela, como la prolijidad machacona que no creemos tampoco venga del famoso verso francés, sino que tiene, por desgracia, prosapia muy hispánica, reaparecerán en la obra ulterior como recaídas de una antigua enfermedad,

así, por ejemplo, en el pesado poema "Los ojos negros de Julieta". Lo mismo los colores emblemáticos de los que Herrera y Reissig no acabó de zafarse; el azul y los azules implacablemente asociados a Estambul y los Estambules en *Los maitines de la noche*, y que tenderán a substituirse en *Los éxtasis de la montaña* y *Los parques abandonados* por los lilas y los violetas.

A partir de *Los maitines de la noche* Herrera enrumba hacia otros parajes. La expresión barroca de estos poemas enlaza con el siglo XVII español. En "Desolación absurda", "la perezosa campaña (que) abre un bostezo de hastío" hace pensar en Góngora, y el propio Cernuda, comentando una composición más tardía, "Tertulia lunática", dice que le recuerda lejanamente ciertos aspectos burlescos de Quevedo. Herrero comienza a elaborar un lenguaje abstracto, complicado, en el que la imagen barroca y el adjetivo raro y sorprendente constituyen la clave de la expresión poética. Dueño de estos instrumentos, el poeta se aleja de los tópicos estilísticos del impresionismo literario (por más que subsistan, acá y allá, *preocupaciones lilas, azules y Estambules*), deja de centrar la composición poética sobre el lujo profuso de las sensaciones y la musicalidad por la musicalidad misma, va en busca de otra cosa, tiende a la creación de un lenguaje que exprese no tanto el color y las formas del mundo exterior como las tensiones dramáticas, las obsesiones y las alucinaciones del alma; más expresionista que impresionista quizás; "suspiros platónicamente ilesos", "festín de la ontológica altura", "frente subjetiva" de la amada que es "Hada de la neurastenia" y "mariposa nocturna de (una) lámpara suicida", "Cosmos abstractivo", son hallazgos verbales que introducen en el corazón del modernismo unos elementos expresionistas, unas dramáticas fijaciones metafísicas que apuntan hacia algo nuevo, y en esto nuevo está el verdadero Herrera y Reissig. Su poesía tiende a disolver el mundo natural y el paisaje exterior en la magia verbal, en el ácido corrosivo de sentimientos y emociones; un desierto imaginado en el soneto "Enero", de *Los maitines de la noche*, es "un enigma de extraño gongorismo" (que) "su gran silencio emocional derrama". El "silencio emocional" es ante todo el que derrama el poeta sobre el desierto imaginario.

Esta visión de la realidad se precisa, se amplía y se consolida, nueve años después, en *Tertulia lunática* (1909). "Todo es póstumo y abstracto", la realidad es "espectral", la razón es "espectral". El mundo de las cosas refiere al mundo inmaterial de la alucinación y en cierta manera lo reproduce:

Las cosas se hacen facsímiles  
De mis alucinaciones,  
Y son como asociaciones  
Simbólicas de facsímiles . . .

Visión de las cosas ésta que nos ayuda a comprender el proceso de desreal-

ización y de abstracción del mundo circundante en los poemas de Herrera y Reissig; de lo que hay en el mundo sólo tiene cabida en el poema lo que significa y simboliza las obsesiones íntimas del poeta o a ellas alude. La circunstancia real es desechada en favor de la instancia anímica, metafísica. No hay circunstancia "real". Las cosas son facsímiles, no realidades. El mundo de Herrera es antinaturalista y antirealista, si entendemos por realidad ... lo que los realistas suelen entender. Al uruguayo no le interesa cantar, o pintar y acariciar con las palabras objetos o sucesos de la vida. Le interesan los parajes secretos del alma, la explosión y el desborde de fuerzas ocultas que se elevan de las raíces del ser y se ven reproducidas en unos facsímiles, gracias a la poderosa mediación de la palabra. Por eso los nombres de cosas y seres no aluden jamás en estos poemas a la singularidad, al individuo, al *hinc et nunc*, sino a lo universal, a la significación, a la abstracta y multivalente referencia. Este árbol es cualquier árbol, este paisaje cualquier paisaje, este encuentro de amor, cualquier encuentro. Así se crea un desequilibrio entre el mundo que se ve y se toca (al menos así se suele creer), y el otro, el impalpable, que invade con su inmensa fuerza abstractiva aquél y lo reduce a una entidad irreal y transparente, sutil, existente sólo en la leve arquitectura de las imágenes. De este desequilibrio nacen la tensión, el conflicto. Todo hombre quiere tocar las cosas y los seres singulares; pero el poeta, en cuanto los toca, los evapora, los volatiliza; de ahí el sentimiento, el complejo de sentimientos, diríamos mejor, que con más frecuencia acude en la obra de Herrera, en la parte que ahora estamos comentando por lo menos: la neurastenia, la neurosis. Las "supremas neurosis", "mis neurastenias grises", los "insomnios de neuralgia" del reloj, la "noche de Neurastenias", la amada "neurótica, loca; y este verso de buen corte que dice bien claro como el mundo natural no está ahí sino como receptáculo del espíritu atormentado del poeta: *la neurastenia gris de la montaña*. A un soneto que se llama precisamente "Neurastenia", Herrera pone como epígrafe una cita de Víctor Hugo: *Le spectre de la réalité traverse ma pensée*. La realidad espectral, es eso lo que fascina al poeta "mordido por la neurosis". ¡Qué lejos estamos de Rubén Darío, de su sana y robusta vitalidad, de Rubén Darío, goloso de formas, colores y sabores del mundo! ... Esta vertiente de la obra de Herrera y Reissig es la negación de todo ello; está situada bajo el signo del "cosmos abstractivo", del "signo negativo", de la subjetividad dolorosa, de la noche sin formas ni color. Es el Herrera nocturno.

Hay el otro, el diurno, representado en los sonetos eglógicos de *Los éxtasis de la montaña* (1904 y 1910). Es el otro ritmo, el solar, de claridad y paz. Se diferencia del primero no sólo por la atmósfera, sino también por la expresión, cristalina y como remansada (pero nunca sencilla, siempre barroca y llena de imágenes raras). El tema es aquí lo de menos. Estas pequeñas escenas rústicas son artificiales, pues que las fabrica el artífice; este campo es un campo abstracto, construido con los elementos invariables de la égloga, pastores y pastoras, "zagales" y "zagalas", idílicos, virgilianos, vegetarianos y

enamorados y que se llaman todos en griego y en latín; buetes, ovejas y cabras, y todo lo que este poeta que vivió siempre en Montevideo y en Buenos Aires sabe que debe haber en una aldea típica de cualquier parte: *gentes, rebaños, eras, parroquias y collados*, enuncia Herrera de un solo tirón, como para cerciorarse de que no falta nada de lo esencial. Hay que observar la presencia más o menos constante de "la montaña", desde el título del libro, lugar ideal para el ejercicio de la imagen: la montaña con su "placidez remota, con su "delantal de lino", con su "arruga pensativa", con su "polémica agreste", con su "éxtasis idealista", etc., etc. En casi todas estas composiciones hay un contorno y un motivo; el contorno es esa naturaleza elaborada y literaria, el motivo, una anécdota, un episodio, unos personajes, Luth y Cloe que se abrazan y comen su fruta, o el ama que trajina, o el cura que anda en su burro. Motivo y contorno, en *Los éxtasis de la montaña*, como también en los sonetos eróticos de *Los parques abandonados*, no son otra cosa que la mesa de trabajo sobre la cual el poeta labra sus tropos y sus imágenes, constituyen dibujos para colorear. De ahí que el ambiente y el paisaje de estas *eglogánimas* (tal es el nombre que les da el poeta) no tengan nada, en efecto de particularmente uruguayo, nada de propiamente americano. Lo que es americano en estos poemas es el verso, la obra del artífice uruguayo y su gran voluntad de abstracción universalista, que, creemos, correspondía bien al país y a la época. Valga observar aquí que cuando, años más tarde, el peruano César Vallejo imitó esta manera de Herrera y Reissig en *Los heraldos negros*, des-neutralizó, si podemos decir, la égloga herreriana, dándole, seguramente influenciado por el indigenismo ambiente, el color de la sierra peruana, cambiando en campesinos indios a Fonoe y a Melampo, y en quenás las flautas pastoriles; todo este decorado folklórico con el que Vallejo (quien nunca tuvo vocación para describir paisajes) trata de representar el campo y la gente de su tierra, no hace sus poemitas más americanos ni menos convencionales que los de Herrera y Reissig: sus églogas, cargadas de elementos artificiales como toda égloga, introducen otros elementos convencionales tomados del folklore, y eso es todo. Es, de nuevo, un tributo pagado por un joven poeta a una tendencia literaria de la época vagamente orientada a representar la realidad local<sup>4</sup>. Herrera y Reissig, en cambio, se ajusta estrictamente al precepto de Mallarmé: "Le poète doit tourner le dos à la réalité". Es este movimiento en dirección contraria a la realidad (al mundo de las cosas), este hacer del poema un hueco que se llena de metáforas extrañas y no de realidades tangibles, lo que constituye la estructura y la cohesión de la obra de Herrera y Reissig, y en este sentido se puede decir que *Los éxtasis de la montaña*, *La torre de las esfinges* y *Los parques abandonados*, obedecen (sean cuales fueren las diferencias en los temas y en el tratamiento del lenguaje) a un principio generador constante: el irrealismo. Irrealismo, que no es exotismo.

Es ahí donde se anuda el malentendido de las "antimodernistas" que Cernuda prolonga en su artículo sobre Herrera. Y si decimos que Cernuda lo

prolonga es porque nos parece que este malentendido procede en Cernuda de don Miguel de Unamuno. Es, en efecto, Unamuno el que señala a los poetas la ruta exactamente contraria de la que indicaba Mallarmé: volver los ojos "al campo y a la vida que les rodea", embellecer con la mirada el paisaje real<sup>5</sup>. "Soy uno de tantos españoles que al coger una obra americana queremos nos traiga soplo de la vida, de la tierra y de la gente en que brotó, intensa y verdadera poesía, y no literatura envuelta en tiquismiquis decadentistas y en exóticas flores de trapo"<sup>6</sup>. Así dice Unamuno, y eso es lo que más o menos repite Cernuda cuando reprocha a Herrera y Reissig, a través del modernismo, el desdeñar "mirar a su tierra nativa", el no descubrir "la realidad poética de América". Se nos figura que lo que realmente querían encontrar los dos escritores peninsulares en los poetas americanos era, ¡oh, paradoja!, una América "típica", es decir una América que fuera, para los europeos, exótica. Pues, al fin y al cabo, ¿cuál es para un poeta de Montevideo, en 1900, la "realidad poética de América"? ¿Toda poesía nacida en el Plata ha de cantar, quiera que no, el gaucho y la pampa? ¿O, más absurdo aún, el Amazonas, las cimas de los Andes, Atahualpa y Moctezuma, más exóticos, si cabe, para un montevideano que Francia y el Japón? (José Santos Chocano, precisamente, que se denominaba a sí mismo "cantor de América autóctono y salvaje", "cantó" de manera muy profesional todo eso, con el resultado que todos sabemos). ¿O bien *tenía que* cantar el pobre Herrera su ciudad natal, Montevideo? "Entretanto—ha dicho Juan Carlos Onetti en un artículo de la revista *Marcha*—Montevideo no existe"<sup>7</sup>. Quizás es esta "inexistencia" de Montevideo, atestiguada a finales de los años 30, por un escritor uruguayo que luego se propuso hacer existir la ciudad a fuerza de metáforas, quizás es esta ausencia lo que subyace bajo el río de palabras cuando Herrera y Reissig compone sus eglogánimas y sus psicología-ciones morbo-panteístas.

Es en todo caso un sentimiento de ausencia de la realidad, de vacío, lo que lleva al poeta a crearse una realidad autónoma en la palabra, realidad que no es por cierto exótica, sino sencillamente poética. Tiene razón Guillermo de Torre cuando dice que el estilo herreriano es antecesor del creacionismo<sup>8</sup>. El mundo natural, cuya descripción imitativa Herrera evita, es recreado, más puro y más brillante, y no cosmopolita sino universal, en el cristal perdurable de sus imágenes. Lo que es erróneo es atribuir esta "aversión al natural" únicamente a la influencia del verso francés; estaba ya en Garcilaso y en Góngora, cuyos campos no son, como son los de Machado, *de Castilla*, ni de ninguna otra parte, sino campos del poeta; que esta tradición se cruce en la obra de Herrera y Reissig con la influencia de ciertos simbolistas franceses, nada más normal. El poema como creación autónoma e independiente del medio inmediatamente circundante se da en la España del siglo de oro, se da en la Francia del ochocientos finisecular, ¿por qué no había de darse en América al alborar el siglo XX? No deja de resultar curioso que el mismo reproche de extranjerismo, ruptura con la tradición, alejamiento de la vida y

de la realidad del país que le hacen al modernismo sus dos acusadores españoles, se lo habían hecho al simbolismo francés gente como Maurras y Moréas, o Saint-Georges de Bouhélier y Fernand Gregh. Para estos mentores de la poesía patriótica, tradicionalista o naturalista, los simbolistas resultaban culpables de ignorar la "realidad francesa", paisaje, raza o lo que fuere, es decir de despreocuparse del campo y la vida que los rodeaba, para repetirlo con las palabras de Unamuno. De análoga manera el mismo Unamuno se burla de Villaespesa porque metía en sus versos nenúfares sin tener una idea muy clara de lo que son dichas flores en la realidad, y el poeta finisecular italiano Giovanni Pascoli le censura a Leopardi el mezclar rosas y violetas en un mismo ramillete: "errore d'indeterminatezza", dice Pascoli, por el cual rosas y violetas resultan ser un simple tropo que sirve apenas para designar de modo genérico unas flores. Y así es en efecto. Pero eso indica que el poeta prefiere la realidad de sus tropos y la musicalidad de su verso a la realidad botánica del campo que lo rodea. Y creemos que el poeta tiene razón, o su razón. Esta razón que sacrifica la particularidad a la virtud generalizante del tropo es lo que Herrera y Reissig explota al máximo en su poesía. Su tendencia no es a hacer nomenclaturas de fauna, flora y costumbres, sino a perseguir formas significantes que reelaboren la cosa en la imagen y sometan la presencia dispersa del mundo a la concentración del espíritu en el canto y en el encanto.

Es esto lo que importa en Herrera y esto es lo que aseguró su influencia sobre las futuras generaciones. "El modernismo—ha dicho Alfonso Reyes un desquite contra el ambiente."<sup>9</sup> En Herrera y Reissig es más aún: es un desquite contra la realidad natural y un conato de disolver la naturaleza en el espíritu, de fijarse no en la circunstancia ambiente sino en el cosmos que el poema ambiciosamente trata de cifrar. De ahí su panteísmo, su visión romántica, panorámica y universalista, tan diferente del exotismo de otros modernistas. Si dejamos de lado los elementos exteriores calcados de Darío en los primeros poemas, no hay en la poesía de Herrera y Reissig exotividad propiamente dicha, pues si no se refiere explícitamente al Uruguay ni a América, no se refiere tampoco a ninguna otra realidad extranjera a América y el Uruguay. Hay, sin embargo, dos excepciones: una los *Sonetos vascos* (1906) (no franceses, ni japoneses, ni de Golconde o la China sino, vaya uno a saber por qué, "vascos"); la otra, *Las clepsidras*, colección de sonetos eróticos, quizás lo más "modernista" de la obra, que llevan precisamente por subtítulo: *Cromos exóticos*. Los *Sonetos vascos* prolongan el tono de *Los éxtasis de la montaña*, *Las clepsidras*, el de *Los parques abandonados*; en ambas series los motivos exóticos, cosas y personajes vascos en la primera serie, Bagdad, el Indostán, Sion o unas "venecias irreales" en la segunda, no son sino variaciones más o menos convencionales que vienen a corregir algo la neutralidad geográfica y cultural de las poesías anteriores. Pero bajo este exotismo de superficie, es la misma inspiración bucólica panteísta o erótica panteísta la que domina. El poeta ejerce su verba y utiliza el motivo para



elaborar suntuosas y complicadas metáforas, cuyo objeto es siempre la placidez solar de la vida rústica o la neurastenia nocturna de la ansiedad erótica. Por lo demás, Herrera y Reissig tiene plena conciencia de estar elaborando "cromos". De nuevo el motivo y el contorno están ahí sólo para contribuir al cumplimiento de un propósito mayor: la desrealización, la abstracción de la realidad que el hombre tiene delante, su absorción por las imágenes voraces. Los vascos de estas estampas pudieran ser igual italianos o chinos, y eso no modificaría nada de lo esencial. Lo esencial es la intención poética de este poeta y la determinación con que supo llevarla a cabo sin desmayar a través de toda su obra. Lo esencial es la sumisión de la cosa al verbo.

Es, creemos, sobre todo esta voluntad de poetizar libremente lo que hizo de Herrera y Reissig un maestro, directa o indirectamente, para muchos de los grandes creadores hispanoamericanos de nuestro siglo. Dejó rastro en Sabat Erasty que a su vez influyó en Huidobro y en Neruda; y la huella que imprimió en Vallejo es más que una huella, una marca o una cicatriz. Podemos decir que el caso de Vallejo es ilustrativo; la influencia de Herrera no se ejerce sólo sobre *Los heraldos negros*, sino que perdura acá y allá, en *Poemas humanos*, así el vallejiano "signo negativo" tan importante en la poesía del peruano, está en el soneto de Herrera "La última carta", y cómo recuerdan los "campos humanos" de Vallejo a los "campos subjetivos" del uruguayo. Sólo que Vallejo, en un aspecto de su poesía, se mantuvo pegado al campo serrano que fue toda su infancia y que acaba por convertirse en algo como un centro de nostalgia y de mito. Pero creemos que la mayor parte, y la más importante de su obra, está en la línea que trazó Herrera y Reissig, en la manera abstractiva, metafísica y metafórica, en esa "manera particular de asociar las palabras" que coincide bastante con la de Herrera si no procede directamente de ella. Hay en esto como una paradoja: la admiración declarada de Vallejo iba a Rubén Darío<sup>10</sup>, pero no es Darío el que lo impregna, sino Herrera y Reissig.

Esta paradoja se comprende sin dificultad. La admiración que casi todos los poetas americanos de nuestro siglo han profesado a Darío es auténtica y tiene hondas raíces: nadie puede negar la excelsitud de su voz. Herrera, antes que nadie, lo acató y lo imitó. Pero en Darío nace y culmina a la vez el modernismo. Es Herrera el que empieza a descender hacia otras profundidades. Su voz, que viene de lejos y va lejos, resuena en un ámbito limitado, no trasciende a las mayorías, no funda ninguna escuela o corriente literaria precisa, pero secretamente repercute en los poetas nuevos. De ahí el fenómeno que señalábamos al principio de estos apuntes, el de un Herrera y Reissig, ignorado por unos, admirado o imitado por otros, pero que, en todo caso, está lejos de pertenecer, como pertenecen Darío o Lugones, al dominio público. Es siempre el poeta *de alguien*. A pesar de su verba, de sus aires barrocos, de las contorsiones espectaculares de su lenguaje, es demasiado secreto para gozar de una audiencia muy amplia. Su verso no se pega a la

memoria, como suele ocurrir con el de Darío, es dicébil y a veces casi ininteligible; por otra parte, lo que hay en su poesía de revolucionario e innovador no es patente ni explícito, no está recalcado como en Huidobro o en Vallejo; la poesía de Herrera y Reissig innova, pero innova desde el fondo de la tradición; su palabra es original, contemporánea ya de las vanguardias, pero arraiga en el barroco del siglo XVII. No rompe las formas, se limita a transformarlas, sometiéndolas a una tensión particular. Por lo demás, su métrica no es, como lo pretende Cernuda, "la métrica típica del grupo" (modernista); es, en general, la métrica tradicional de la versificación castellana: endecasílabos, octosílabos o alejandrinos, rimados; es la peculiar organización de la materia poética en el "fondo" de los versos, en la intraestrofa, la que presionando sobre la corteza del poema, da a esta su apariencia desconcertante, rugosa y rara.

Esta rareza de los versos del uruguayo representa y da forma a la rareza de su mundo interior, de su universo poético, mundo raro en los dos sentidos de la palabra; anticonvencional, extraño a la realidad natural (la realidad natural suele ser convencional), en ruptura con el medio ambiente; pero también atmósfera enrarecida, sutil, de unos parajes del alma donde se respira con dificultad y donde el viento de las palabras arremete contra las cosas sólidas y las hace tambalearse; parajes donde lo impalpable es la realidad. En buena cuenta, eso es lo que pasa también con Huidobro, con Vallejo y—en cierto modo igualmente y a pesar del substrato carnal y materialista de sus visiones—con el primer Neruda, y eso es lo que hay también, si nos metemos más adentro en la espesura de nuestro siglo, en *En la masmédula* de Oliverio Girondo y en la bella y rara poesía de Marco Antonio Montes de Oca.

En este ser extraño a una realidad encajonada en fórmulas, y en esta afirmación de la libertad que se exterioriza en formas no convencionales radica el peculiar romanticismo de Herrera y Reissig, romanticismo que se prolonga y se afirma en el siglo XX. Al romper las fórmulas que resumen y aprisionan la realidad ("el campo que nos rodea" es una de esas fórmulas) el poeta romántico abre las esclusas de la subjetividad que lo inunda todo; no hay un poeta en medio de un jardín o un prado; hay un espíritu en medio de una selva de símbolos, pugnando con fuerzas elementales y oscuras, y no se plantea siquiera la pregunta de si esos símbolos o esas fuerzas están ante el espíritu, o en el espíritu, o son el espíritu; en todo caso, aparecen en el poema. Por eso la poesía americana que nace del modernismo, además de universalista tiende a ser cósmica, tiene nostalgia y ansiedad del origen, es metafísica, se estremece ante el misterio del tiempo y al considerar la naturaleza no ve arbolitos y riachuelos, sino el eterno crecimiento vegetal y el eterno correr del agua, "la dirección del agua que corre a ver su límite antes que arda", dice Vallejo. No se fija en lo que nos rodea sino en aquello que subyace. Lo que subyace en Herrera y Reissig es lo terrestre y lo solar, bajo los motivos de *Los éxtasis de la montaña*, lo erótico y lo femenino, en

*Los parques abandonados*, lo nocturno y lo lunar en *La torre de las esfinges*. "Absolutización. Universalización. Clasificación del momento individual, de la situación individual, etc.: tal es la verdadera esencia del roman-tizar", escribe Novalis. Y en esa dirección va Herrera y los poetas americanos de generaciones posteriores. Pero ese espíritu romántico, que no se encuentra en los entecos versificadores hispanoamericanos que se denominaban románticos, sí estaba ya, aunque trabado a menudo por el oropel exterior, en el modernismo: "Románticos somos . . ." aseveró el maestro Darío. Herrera y Reissig se apodera de esa esencia y hace de ella el núcleo de su poesía. Redescubre la naturaleza en el espíritu y el espíritu en la naturaleza, inventa una nostalgia del pasado que en su época y en su país había, en efecto, que inventar, sueña pastores idílicos donde había rudos y cotidianos vaqueros, y donde tolvas, ve "un molino que abrazando la luna/ inspira de romántico viejo tiempo las cosas". Y redescubre, por encima de todo, en torno a todo, la noche, la noche esencial, tan ajena a la poesía hispánica del siglo XIX, tan presente en la de nuestro siglo. Por eso creemos que Herrera y Reissig es un poeta importantísimo, un verdadero eslabón.

#### NOTAS

1. Guillermo de Torre, *Estudio preliminar a Poésias completas* de Julio Herrera y Reissig, Ed. Losada, Buenos Aires, 1969, p. 11.
2. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1974, pp. 527 y 746.
3. *Un texto rescatado de Luis Cenuda*, por James Valender, *ínsula*, n. 362, Enero 1977. Este texto no está incluido en la *Prosa completa* de Cernuda publicado por Barral Editores en 1975.
4. Nos referimos, en particular, a los sonetos de *Nostalgias imperiales* y *Terceta autóctono*. La presencia de la tierra andina en Vallejo no está en esos conatos de folklore, sino en algún verso romántico de *Los heraldos negros*, como el "qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita" do "Idilio muerto", y sobre todo en la nostalgia difusa de la infancia y el hogar que se extienden por *Trilce* y *Poemas humanos*, precisamente cuando el terruño andino deja de ser presencia real para convertirse en mito, en polo de la añoranza.
5. Miguel de Unamuno, *Ensayos*, t. II, Aguilar, Madrid, 1964, "Arte y cosmopolitismo", p. 1192.
6. *Ibid.*, p. 1187.
7. Citado por Angel Rama, *Origen de un novelista y de una generación literaria*, en *El pozo* de Juan Carlos Onetti, Ed. Arca, Montevideo, 1967, p. 71.
8. Guillermo de Torre, o. c. p. 29.
9. Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. XII, F.C.E., México, 1960. "De poesía hispano-americana", p. 258.
10. "Rubén Darío es mi padre", solía decir el poeta peruano en sus años de París.