

Motivos de la tradición clásica en la obra de Julio Herrera y Reissig*

José María CAMACHO ROJO
Universidad de Granada
camachor@ugr.es

Recibido: 12/02/2013
Aceptado: 28/05/2013

*Grecia fue la Academia de la civilización en su tiempo
y llevó la palabra al mundo.*

J. Herrera y Reissig

A Florencio Almagro Arquero

Resumen

Estudio de los motivos de la tradición clásica en la obra del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig (Montevideo, 1875-1910). El trabajo trata de las siguientes cuestiones: 1. La poesía pastoril: poemas bucólicos y églogas. 2. Ironía, parodia, deformación. Literatura carnavalesca. 3. Orfismo, pitagorismo, platonismo.

Abstract

This paper is a study of the motives of the Classical Tradition in the work of the Uruguayan poet Julio Herrera y Reissig (Montevideo, 1875-1910). This article addresses three questions: 1. The pastoral poetry: bucolic poems and eclogues. 2. Irony, parody, deformation. Carnival literature. 3. Orphism, pythagorism, platonism.

Palabras clave: Tradición clásica. Julio Herrera y Reissig. Literatura marginal.

Key words: Classical tradition. Julio Herrera y Reissig. Marginal literature.
Introducción

*. Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación FFI2011 – 27645 (MINECO).

La primera versión de este estudio fue una ponencia presentada en el XVII Coloquio Internacional de Filología Griega (*La tradición clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XIX*), celebrado en Madrid durante los días 1-3 de marzo de 2006, organizado por el área de Filología Griega de la UNED y coordinado por Juan Antonio López Férez (director) y Carlos Roura Roig.

Considerado por algunos críticos como el mejor poeta uruguayo, la corta vida de Julio Herrera y Reissig (Montevideo, 1875-1910) estuvo marcada por una lesión cardíaca congénita y, salvo breves temporadas en Buenos Aires y en algunos lugares del interior de Uruguay, transcurrió en Montevideo. Desempeñó modestos cargos públicos y cultivó de modo ocasional el periodismo y la política (fue sobrino del presidente de la República, Dr. Julio Herrera y Obes). No realizó estudios sistemáticos, pero fue un lector incansable. En un pequeño altillo de su casa erigió lo que dieron en llamar “La Torre de los Panoramas”, desde la que se divisaba el Río de la Plata, correlato irónico, como su propia poesía, de la *torre de marfil* de algunos modernistas, en donde, con sus amigos, realizaba lecturas, discusiones y pretendía establecer las bases del porvenir de la poesía uruguaya.

Aunque sus primeros textos datan de 1898, en publicaciones periódicas de Montevideo, su obra poética, cuyo período productivo se acostumbra a fijar entre 1900 y 1910, se sitúa en la que suele denominarse segunda generación o promoción modernista, a la que pertenecen los poetas nacidos entre 1870 y 1875 (autores como José Santos Chocano, Leopoldo Lugones o Amado Nervo). La componen cinco libros (cinco tomos en las *Obras completas* de la edición de O. M. Bertani en cuyas portadas figuran los contenidos de las obras): *Los peregrinos de piedra* (t. I, 1910, 212 pp.), subdividido en “El laurel rosa” (del que conservamos dos versiones), “Los éxtasis de la montaña”, “La torre de las esfinges”, “Los parques abandonados” y “Las campanas solariegas”; *El teatro de los humildes* (t. II, 1913, 155 pp.), compuesto por “Ciles alucinada”, “Los éxtasis de la montaña”, “Sonetos vascos”, “Las clepsidras”, “El collar de Salambó” y “Berceuse blanca”; *Las lunas de oro* (t. III, 1913, 111 pp.), integrado por “Divagaciones románticas”, “Ecos”, “Los parques abandonados” y “El abanico de perlas”; *Las pascuas del tiempo* (t. IV 1913, 150 pp.), al que pertenecen “Su majestad el Tiempo”, “Los maitines de la noche”, “La hada manzana” y “La sortija encantada”, y, por último, *La vida y Otros poemas* (t. V, 1913, 155 pp.). A estos libros hay que añadir 29 composiciones no incluidas en la edición de Bertani (pp. 433-535 de la reciente edición crítica que seguimos, la de Ángeles Estévez [5]).

Desde el punto de vista de la tradición clásica hay que destacar, en principio, dos aspectos relacionados con la extraordinaria erudición de este escritor.

1. El uso y aun abuso de referencias a figuras y nombres de la mitología y del mundo antiguo, cuestión esta que, aunque caracteriza en general a toda la estética modernista, resulta especialmente llamativa en este poeta. Hay que advertir que la descodificación del repertorio mitológico de Herrera es muy difícil y hasta hermética, como lo son sus sorprendentes metáforas. A esto hay que añadir su propensión y originalidad para crear neologismos analógicos y otros de formación

muy culta (“eglogánimas”, “eufocordias”, “psicologación”, “cosmofisiologación”). Como bien afirma E. Marini Palmieri, la palabra (el signo) no es arbitraria, sino el uso que de ella se hace. Está ligada al símbolo, a la metáfora, como es el caso de la extremada elaboración poética de Herrera, “quien reúne así creación y emoción personal ya que la palabra traduce tanto lo poético que en ella hay como el *páthos* personal del poeta que la produce”. Escribe acertadamente Marini: “tanto en la poesía de Herrera y Reissig como en el *Cratilo* el escritor es un nuevo *legislador* que nombra como si se lo hiciese por primera vez¹, cada objeto de su interés, de su emoción, con un nombre nuevo que la elaboración intencional transforma en único [...]. Con sus metáforas sorprendentes, herméticas para algunos, la poesía de Herrera y Reissig reanuda con la tradición retórica de un Quintiliano, por ejemplo, para quien en la metáfora se reunían nociones de lo inanimado y animado, adaptándose a las exigencias métricas, por un lado, y las de la emoción por otro. E incluso, dichas metáforas, al encerrar neologismos, entroncan con los principios elaborados en el capítulo 32 del *Tratado de lo Sublime* que se refieren a la divinidad que anida en la emoción de quien las crea” [Marini 18, p. 1036]. Herrera y Reissig, según Alvar [12, p. xxx] “recurrió a diversos modos de su saber para crear un ambiente en el que los recursos puramente léxicos o inspirados en unos modelos de la antigüedad motivaban esa evasión del *vulgo municipal y espeso*”.

El repertorio de los nombres mitológicos y del mundo antiguo es muy extenso. Aunque pueda resultar prolijo, nos parece oportuno y conveniente dar la relación del mismo. Citamos todas las referencias o alusiones, en la obra poética, en la obra en prosa y en su producción teatral.

En lo que atañe a figuras del mundo clásico podemos distinguir entre:

a) Personajes y nombres mitológicos: (A) Acteón (pp. 304, 659, 723), Adonis (pp. 298, 299, 516), Afrodita (pp. 159, 331, 397, 424, 681), Alcione (p. 11), Amazonas (pp. 162, 316, 342), Anfitrite (p. 724), Anteo (pp. 299, 469, 556), Apolo (pp. 10, 503, 553, 609, 627, 633, 653, 686, 787, 835), Aqueronte (pp. 9, 373, 709, 710), Argonautas (p. 316), Atalanta (pp. 10, 188, 320), Átropos (pp. 9, 264); (B) Bacantes (pp. 302, 424), Baco (pp. 11, 134, 299, 384), Belerofonte (p. 390); (C) Cadmo (pp. 304, 658), Caliope (p. 7), Caos (p. 10, 181), Caronte (pp. 11, 68, 299, 697), Casiopea (p. 146), Centauros (pp. 299, 304, 316, 472, 624), Cerbero (pp. 8, 385, 659), Ceres (pp. 49, 662), Cibeles (pp. 11, 52, 130, 421, 615, 624), Citerón (pp. 10, 11), Clito (p. 299), Clytemnestra (p. 70), Cólquide

1. Cf. Pl. *Cra*, 389^a: “Por consiguiente [...], no es cosa de cualquier hombre el imponer nombres, sino de un ‘nominador’. Y éste es, según parece, el legislador, el cual, desde luego, es entre los hombres el más escaso de los artesanos”.

(p. 9), Cupido (pp. 355, 398, 636, 732); (*D*) Dafne (p. 8), Danaidas / Danaides (pp. 64, 384, 660), Diana (pp. 8, 35, 304, 723); (*E*) Edipo (p. 35), Egeria (p. 8), Eolo (p. 300), Eros (pp. 11, 298), Esculapio (p. 300), Esfinfe (pp. 10, 64, 171, 188, 189, 232, 249, 256, 305, 316, 319, 344, 353, 355, 368, 385, 714, 732), Estigia (pp. 321, 390, 726), Euforión (p. 700), Euménides (pp. 518, 640, 651), Eurídice (p. 517), Eurito (p. 299), Euterpe (p. 609); (*F*) Faunos (pp. 304, 314, 316), Febea (p. 369), Fedra (pp. 69, 304, 388), Filis (p. 22), Flegetón (p. 388), Flora (pp. 332, 336, 508, 517), Furias (pp. 298, 304, 316, 384); (*G*) Gorgonas (pp. 298, 388, 633); (*H*) Harpías (p. 242), Helena (pp. 505, 508, 509), Hércules (pp. 165, 298, 299, 514, 609, 635, 650, 655, 765), Hero (p. 518), Hidra de Lerna (p. 659), Hidras (pp. 304, 316), Himeneo (p. 179), Hipocrene (p. 421), Hipólito (p. 15); (*I*) Ifigenia (p. 651 [Goethe], Iris (p. 188); (*J*) Jove (pp. 12, 384), Juno (pp. 165, 298, 390), Júpiter (pp. 165, 513, 634, 636, 759); (*L*) Leandro (p. 517), Leda (p. 184), Leteo (pp. 367, 653, 724); (*M*) Marte (pp. 466, 650), Medea (p. 384), Medusa (p. 385), Melampo (pp. 47, 146, 391), Melpómene (pp. 8, 618), Ménades (pp. 165, 298), Mercurio (p. 299), Minerva (pp. 12, 662), Minos (p. 304, 388), Morfeo (pp. 300, 301), Musas (p. 211, 302, 424, 516, 517, 518, 529); (*N*) Narciso (p. 633), Náyades (p. 304), Némesis (p. 342), Neptuno (pp. 9, 85, 390, 516), Nereidas (pp. 9, 518), Neso (p. 10, 230, 372), Ninfas (pp. 9, 10, 298, 316, 516); (*O*) Oceánidas (p. 304), Olimpia (p. 8), Olimpo [dioses del] p. 304, 424, 513), Onfalia (p. 299, 635, 650), Orestes (p. 652), Orfeo (pp. 8, 302, 517, 657); (*P*) Palas [Atenea] (pp. 8, 388), Pan (pp. 11, 134, 304), Parcas (pp. 8, 298, 301, 304), Paris (653), Parnaso (p. 376), Pegaso (p. 12, 753), Pentesilea (pp. 162, 369, 384), Pirra (p. 385), Plutón (pp. 69, 304, 336, 387), Polimnia / Polymnia (pp. 11, 609), Prometeo (pp. 469, 512, 756), Proserpina (pp. 165, 304, 387), Proteo (p. 396), Psiquis (pp. 9, 220, 397); (*Q*) Quimeras (p. 316), Quirón (pp. 10, 299, 391); (*S*) Sátiros (pp. 11, 298, 304), Saturno (pp. 10, 300, 381, 384, 424, 618, 657), Semele (p. 384), Sibila (pp. 214, 326, 369, 529), Sirenas (pp. 9, 232, 302, 316, 529), Sísifo (pp. 9, 662); (*T*) Tártaro (pp. 8, 659), Tebaida (p. 64), Tepsícore (p. 301), Teseo (p. 662), Tetis (p. 22), Tritones (pp. 254, 304, 519, 724); (*U*) Urano (p. 9); (*V*) Venus (pp. 9, 11, 182, 183, 184, 186, 188, 257, 298, 305, 337, 349, 398, 424, 463, 504, 516, 518, 633, 638, 653), Vulcano (pp. 7, 609).

b) Personajes históricos y/o literarios: (*A*) Agamenón (pp. 651, 652), Apelles (p. 554), Alcibiades (p. 657) Aquiles (p. 652), Aspasia (pp. 158, 298, 639), Ajax (p. 653); (*B*) Bruto (p. 512); (*C*) Calígula (pp. 656, 682), Catilina (p. 650), César (p. 298), Cleopatra (p. 299), Creso (pp. 299, 329); (*D*) Diotima (pp. 188, 640 [“Diotinas”]); (*F*) Fidias (pp. 421, 554, 833), Filippo (p. 299); (*G*) Glicera (p. 188); (*L*) Licurgo (p. 660), Lucrecia (pp. 556, 660); (*M*) Menelao (p. 298), Mesalina (p. 652), Milón de Crotona (p. 654); (*N*) Nerón (p. 682); (*P*) Pompeyo

(p. 298), Popea (p. 519); (T) Tarquinio (p. 650), Tersites (p. 659), Thais [¿Tais?] (p. 639); (U) Ulises (pp. 305, 633, 655, 659).

c) Escritores y filósofos de la antigüedad: (A) Anacreonte (pp. 7, 299, 338, 396, 421, 424, 550, 555, 627, 634), Apuleyo (pp. 299, 424), Aristóteles (pp. 7, 418, 675); (B) Bión (p. 424, 622); (C) Catulo (pp. 424, 548, 553), Cicerón (pp. 514, 650), Corina (p. 425); (D) Demóstenes (p. 512); (E) Epicuro (pp. 618, 662, 713), Esopo (pp. 51, 631², 636³), Esquilo (pp. 553, 619, 627), Eurípides (p. 421); (G) Galeno (p. 300); (H) Hipócrates (p. 300), Homero (pp. 12, 301, 418 [Odisea], 421, 422, 424 [Iliada]), 548, 554, 555 [Odisea], 621; Horacio (pp. 424, 550, 553, 555, 615, 627, 634, 817); (J) Juvenal (p. 623); (O) Ovidio (pp. 424, 553); (P) Petronio (pp. 298, 300, 713), Píndaro (pp. 421, 553, 555), Pitágoras (pp. 7, 367, 372, 418, 634), Platón (pp. 166, 238, 419, 422, 609 [Atlántida⁴], 618, 626, 640, 662, 753), Propercio (p. 424); (S) Safo (pp. 12, 49, 298, 300, 340, 425, 519, 619), Sófocles (pp. 57, 418, 424), (T) Teócrito (p. 424, 627), Tibulo (p. 553) Tirteo (pp. 301, 514); (V) Virgilio (pp. 51, 93, 123, 131, 381, 423, 440, 505, 548, 553, 555 [Eneida], 622, 627, 817).

Las alusiones mitológicas y el propio léxico sirvieron de referencia a los enemigos de la escuela modernista. Así, en una carta de mayo de 1900, escribía Unamuno: “Estoy harto de cisnes, Sátiros, crisantemos, Pan, Afrodita, Centauros... y toda esa faramalla pseudoclásica” [cf. Alvar 12, p. xxviii].

2. El segundo aspecto que llama la atención es el empleo de citas griegas y latinas que, a modo de epígrafe, antepuso Herrera y Reissig a algunos de sus libros o poemas (en la edición que utilizamos las citas griegas van en mayúsculas).

2. “Las ranas de Esopo insultando a la luz”. Entre las fábulas de Esopo sobre las ranas figuran las siguientes: “Las ranas y el pantano seco”, “Las ranas del pantano y del camino”, “Las ranas pidiendo rey”, “La rana que decía ser médico y la zorra”, “La rana gritona y el león”, “El buey y la rana”.

3. “Como las ranas de la fábula, hartas de canto y de ventura eglógica, tendríamos que pedirle un rey a Júpiter”.

4. El texto corresponde a un pasaje del prólogo de Herrera a su revista *La Nueva Atlántida*, año I, t. I, n° 1, Montevideo, mayo de 1907, pp. 1-3: “La aparición de una gran revista en nuestra América contemporánea es una estrategia y es un símbolo [...]. El meridiano filosófico de la historia pasa por la hora presente en que nuestro estandarte evoca la más risueña utopía de Platón: Atlántida feliz... plasmada en bella realidad más tarde... y que la eterna evolución de las ideas renovará en cien moldes prestigiosos, como un artista sumo haciéndola surgir *distinta*, preclara, *idealizada*, otra *Atlántida*, aun más feliz, tan desemejante de la contemporánea, como la América de Colón difiere de la hipótesis del maestro etéreo”.

En el primero de sus libros (una compilación antológica de su obra, de la que dejó fuera otros poemarios), *Los peregrinos de piedra*, el único que ordenó en vida y que apareció póstumamente, el mismo año de su muerte (1910), figura, como epígrafe general de la obra, esta cita en griego [PCYP, p. 6]:

EITE ΕΚΩΝ, ΕΙΤΕ ΠΡΟΦΥΓΟΝΤΟΣ
ΑΥΤΟΝ ΤΟΥΔΕ ΤΟΥ ΕΠΟΪΣ.

En una nota a pie de página, para aclarar otra cita en griego, de Sófocles, que reproduciremos a continuación, la editora comenta que “otra cita en griego que sirve de epígrafe general de la obra es intraducible. No extraña, pues, que Herrera manifestara por escrito en carta a César Miranda su temor a que las citas griegas de *Los Peregrinos...* salieran equivocadas” (p. 57). En realidad, esta observación de Estévez, que no menciona la fuente griega, es imprecisa e incorrecta. En la carta dirigida a César A. Miranda, a la que se refiere Estévez, fechada en 1909, Herrera manifestaba su temor a este tipo de equívocos en las citas griegas de *Los peregrinos de piedra* en los siguientes términos: “Querido César: [...] Me dice Bertani que corriamos la *inscripción griega* con el original del libro de donde fue sacada -pues ésa es la manera de evitar cualquier error de letras- ya que los tipógrafos se confunden y no es fácil rectificar en caja las diferencias de relieve. Así es que si Vd. no se acuerda de la inscripción, mejor será que se la lleve a su casa y allá rectifique” (p. 840).

El epígrafe corresponde a un fragmento de Polibio; en concreto xxxviii 22, 2. El contexto trata de la lección de moral que Polibio quiso extraer del temor de Escipión a los avatares del destino: al contemplar las ruinas de Cartago, teme que llegue un día en que Roma sufra lo mismo. El texto es el siguiente:

EITE ΕΚΩΝ, ΕΙΤΕ ΠΡΟΦΥΓΟΝΤΟΣ
ΑΥΤΟΝ ΤΟΥΔΕ ΤΟΥ ΕΠΟΪΣ <ΕΙΠΕΙΝ >,
ΕΣΣΕΤΑΙ ΗΜΑΡ ΟΤΑΝ ΠΟΤ’ ΟΛΩΛΗ
ΛΙΟΣ ΙΡΗ ΚΑΙ ΠΡΙΑΜΟΣ ΚΑΙ ΛΑΟΣ ΕΥΜΜΕΛΙΩ ΠΡΙΑΜΟΙΟ.

La cita va seguida de dos versos de Homero que aparecen dos veces en la *Iliada* (iv 164-165 y vi 448-449): “[y dicen que entonces], ya porque se le escapara, ya de manera consciente, recitó estos versos: *llegará un día en que la sagrada Ilión haya perecido, / y Priamo y el pueblo de Priamo, el de buena lanza de fresno*”. El texto nos ha sido transmitido por Apiano en la *Historia romana* (“Sobre África”, 132). Conviene recordar que, en lo que concierne al contexto de la cita de Polibio a la que nos referimos, Herrera, en “Conceptos de crítica II”,

se había expresado en los siguientes términos: “Grecia tuvo que bajar las gradas de su Olympo para que Roma desparramase sus águilas en dirección al mundo entero. La civilización comercial de Cartago cayó hecha pedazos a los pies de Escipión [...]. Más tarde, Roma, que había sido pisoteada por los corceles de los bárbaros, pareció, consumida por el incendio, la antorcha de una nueva civilización dibujando una aurora en el horizonte [...]. Y así continúa el largo proceso de las edades y de las naciones” (p. 561).

La sección “La torre de las esfinges” (subtitulada “Psicologación Morbo-Panteísta”) de *Los peregrinos de piedra* va precedida de otro epígrafe en griego (p. 57), esta vez con indicación del autor (Sófocles):

AI, AI, AI, AI,
ΦΕΥ, ΦΕΥ, ΔΥΣΤΑΝΟΣ ΕΓΩΠΟΙ ΓΑΣ
ΦΕΡΟΜΑΙ ΤΛΑΜΩΝ; ΠΑ ΜΟΙ ΦΘΟΓΓΑ
ΠΕΤΑΤΑΙ ΦΟΡΑΔΗΝ;

La cita, en términos generales, es correcta, aunque difiere en algunos detalles del texto establecido. Desconocemos qué edición o traducción consultó y utilizó Herrera y Reissig. El pasaje citado corresponde a *Edipo Rey* (vv. 1307-1310): “¡Ay, ay, desdichado de mí! / ¿A qué tierra iré en mi dolor? / ¿Adónde vuela mi voz arrebatadamente?” (traducción: Luis Gil).

Las hay también en latín; en particular, de las *Bucólicas* de Virgilio. “La muerte del pastor (balada eglógica)”, poema perteneciente a la sección “Las campanas solariegas”, de *Los peregrinos de piedra*, va precedido de la siguiente cita de Virgilio: “Infelix o semper, oues, pecus!” (p. 93). Se trata del tercer verso de la *Égloga* III (“¡Ay, ovejas, rebaño siempre desgraciado!”).

“Ciles alucinada”, primer poema de *El teatro de los humildes*, lleva otro lema de Virgilio: “Mirabar quid maesta deos, Amarylli, uocares / [...] Ipsae te, Tityre, pinus / ipsi te fontes, ipsa haec arbusta uocabant” (p. 123). Son los versos 36 y 38-39 de la *Égloga* I (“Me preguntaba por qué, triste, llamabas a los dioses, Amarilis [...]. Tí tiro, las mismas fuentes, los pinos mismos, estas mismas florestas te llamaban”). Puso también epígrafes latinos a la mayor parte de la larga composición (dividida en siete secciones) “Tertulia lunática”, perteneciente a “La torre de las esfinges” (pp. 57-70): “jam sol recedit igneus...” (p. 57), “ad completorium” (p. 61), “et noctem quietam concedet Dominus...” (p. 65), “officium tenebrarum” (p. 67), “numen” (p. 69).

No podemos hacer un análisis detenido de tan ingente número de referencias mitológicas, ni siquiera definir la función que cumplen en su obra esas menciones (nos referimos a la acumulación de citas y al mundo helénico en “El laurel rosa”,

poema en el que a las secuencias acumulativas, como “la orquesta de Pitágoras”, los sacerdotes de Venus, Anacreonte, Calíope, Palas, Orfeo, Vulcano o Dafne, sigue una segunda parte que incide en la retirada de los elementos negativos de la mitología (Medusa, 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”, la entrada del dios Apolo [Ruiz Barrionuevo 24, p. 111]. Sí podemos afirmar que reiteradamente se ha señalado el carácter dual de la poesía de Herrera y Reissig: ingenua y hermética, sentimental e irónica, ascética y satánica. Esta observación nos interesa para destacar tres cuestiones llamativas en lo que atañe al tema que tratamos: la influencia de la égloga, del género pastoril; el aprovechamiento de personajes mitológicos o históricos de la antigüedad en su poesía paródica, irónica, carnavalesca, y, finalmente, el interés de Herrera por las doctrinas órficas, pitagóricas y platónicas.

1. *La poesía pastoril: poemas bucólicos y églogas*

Es opinión común, aceptada por la mayoría de los críticos, establecer dos líneas en la poesía de Herrera y Reissig escrita a partir de 1900. Una de inspiración pastoril (que quedaría integrada por las dos series de “Los éxtasis de la montaña”, “La muerte del pastor (balada eglógica)”, “Ciles alucinada” y “Sonetos vascos”), y otra agónica y dislocada (que se encuentra, sobre todo, en “La torre de las esfinges”, “Desolación absurda” y “La vida”). Quedarían excluidos de estas dos tendencias numerosos poemas del autor [cf. Mora 20, pp. 1060-1061]. En términos similares se expresa Ferrari [14, pp. 1002-1003], quien habla de intuiciones y formas que se entrecruzan o alternan de manera periódica y que a menudo se combinan en una serie de poemas o incluso en un mismo poema, poéticas que “se sostienen en dos visiones del mundo correspondientes a dos ritmos”: un ritmo solar, plácido y bucólico (“Los éxtasis de la montaña”, “Sonetos vascos”) y un ritmo nocturno, metafísico y erótico (“La torre de las esfinges”, “Desolación absurda” y “La vida”). Estas dos líneas confluyen en “Ciles alucinada” y “La muerte del pastor” donde la paz campestre es atravesada por premoniciones de muerte.

La égloga, la poesía idílico-pastoril, género de arraigada tradición clásica, ha sido la faceta más apreciada por muchos críticos y lectores de la poesía herreriana. No, según decía, como lector, César Miranda [cf. PCYP 5, p. 1189], “la falsa, la de los poetas del renacimiento [...]; no la égloga académica [...], sino la égloga auténtica y rústica” de Mosco, Bión y Teócrito. La encontramos en las dos series de “Los éxtasis de la montaña”. Hallamos aquí al Herrera más clásico de los sonetos pastorales. Pero, como observa Rodríguez Monegal [23,

p. 1304], “si toda pastoral es por definición paródica, Herrera la hace aún más paródica al abusar de la sinécdoque o al humanizar a la naturaleza (“los campos demacrados encanecen de frío”; “tirita entre algodones húmedos la arboleda”). La personificación, según anota Ruiz Barrionuevo [24, pp. 122-124), es un procedimiento fundamental en su poética. En ocasiones recurre a la mera comparación: “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” (“El alba”, p. 22). Según esta autora, uno de los mejores ejemplos que podemos encontrar en “Los éxtasis de la montaña” es el poema inicial de las “Eglogánimas”, “El despertar” (p. 17): el “despertar”, en un plano real, lo es al día, pero también lo es al mundo que encierra la cosmovisión del poeta, es decir, al libro. Sobre el mundo real se proyecta el plano ideal que evoca la literatura clásica, con nombres de pastoras (Alisia, Cloris) cuya intertextualidad con textos que entroncan con la tradición de la égloga nos parece evidente:

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.

Humanización y sinécdoque. Herrera ironiza en el género bucólico. Obsérvese que “La muerte del pastor”, poema al que precede el epígrafe ya citado de Virgilio, reproduce el artificioso paisaje del bucolismo, pero “los elementos naturales que constituyen el entorno y la vida de los pastores trazan el mundo feliz sobre el que sobreviene la muerte”, de manera que del “exagerado tono lastimero surge la parodia”. Resulta significativo “que este poema cierre *Los peregrinos de piedra* porque entraña la destrucción del mundo arcádico” [cf. Ruiz Barrionuevo 24, pp. 143-145]. El tono es paródico y hasta grotesco si se repara en el abuso de las personificaciones (p. 93): “Lo cuenta en su lengua ruda / La Soledad rusticana; / Lo deplora la campana / Desde la Ermita desnuda”. Y es que la ironía, vinculada al concepto de la parodia, uno de los elementos más significativos de su poesía, “en vez de *formar* la imagen, la *deforma*, en vez de *construir*, *des-construye*”. Hay en Herrera una radicalización y mutación de la metáfora. “En tanto que en Darío -prosigue Rodríguez Monegal-, el referente está casi siempre presente, en Herrera lo que está presente es el repertorio poético del Modernismo, es decir, otro referente, sobre el que el poeta se vuelve en tono irónico”. Con esta ironía Herrera romperá la analogía modernista y llevará hasta sus últimas consecuencias la autocrítica del modernismo. El propio autor da las claves de esta dimensión paródica al poner junto al título de estas dos series una

palabra que sugiere ese tono paródico. “Los éxtasis de la montaña” aparecen, en efecto, calificados con un neologismo, “eglogánimas” (églogas + ánimas: “églogas con espectros, églogas del alma”), del mismo modo que “Los parques abandonados” reciben el calificativo de “eufocordias” (eufonía + *cor / cordis*: “cantos o armonías del corazón”). A estos términos habría que añadir otros dos: “estrolúminas” (“inspiraciones de luz o poesía de la luz” para los sonetos de “Las Clepsidras”), y “nocteritmias” (“ritmos nocturnos, poesía de la noche” para “Desolación absurda” o “Tertulia lunática”), neologismos que llegó a consignar en un plan inédito para *Los peregrinos de piedra* de los que sólo revalidó en el libro los dos mencionados en primer lugar, destinados a figurar como subtítulos significativos, junto a títulos simbólicos, para designar un tipo singular de poema fundado en constantes identificables en una serie de aspectos específicos [cf. Ibáñez 17, pp. 1256-1257].

Las dos series de “Los éxtasis de la montaña”, que se prolongan en las composiciones de los “Sonetos vascos”, sitúan al lector en un ámbito campestre y solar (crepuscular, en ocasiones), un lugar común, cuya naturaleza -como afirma Ferrari [14, pp. 1015-1016]- “está constituida fundamentalmente de palabras e imágenes poéticas”. Se trata de un ambiente campestre imaginado, abstracto, en el que se procede por enumeración genérica. El autor realza sus campos poéticos de referencias cultas, de personajes bucólicos, que llevan nombres tomados o formados sobre su conocimiento de la poesía antigua, en especial de las *Bucólicas* y *Geórgicas* de Virgilio (recordemos al respecto las citas virgilianas mencionadas), nombres como Albino, Alisia, Anfión, Bión, Foloe, Cloe, Cloris, Dafne, Damócaris, Egeria, Fonoé, Hebe, Lucina, Lux, Lydé, Palemón, Tí tiro, etc. Conviene tener presente, no obstante, que, como aseguran V. Granados y Á. Estévez [16, *passim*], según numerosos críticos, Herrera tomó la adopción de nombres griegos y latinos para los personajes corrientes de sus églogas del poeta francés Albert Samain (1858-1900), quien habría empleado los nombres de las églogas antiguas para sus poesías basándose en que sus nuevas emociones nacían de una belleza igual en todos los tiempos (de hecho, el influjo del poeta francés se documenta desde 1901; recordemos al respecto que Herrera tradujo doce églogas de *Aux flancs du vase* [pp. 399-412 de la edición que seguimos]). Como señala Ruiz Barrionuevo [24, pp. 121-122], con estos rasgos cultos, a veces en contraste con los populares o unidos a otros religiosos, Herrera contribuye a crear un espacio poético impreciso. Su intención no es seguir contenidos ni alusiones mitológicas concretas, sino asimilar el espectro cultural recibido y reunir en un mismo poema denominaciones de culturas diversas. Se trata de un sincretismo cultural, propiciado por las corrientes esotéricas de la época, en el que pueden combinarse lo profano y lo religioso, lo mítico y la cultura popular. Así, por ejemplo, en el terceto final del poema “La granja” (p. 51) aúna el mundo religioso con el clásico que evoca

las fábulas de Esopo, recurriendo con claridad a la complicidad necesaria del lector en los dos aspectos:

No faltan más que el agua bendita y el hisopo,
Para surgir las cándidas consejas del pesebre
Y cacarear en ronda las fábulas de Esopo.

Así pues, con la desrealización del campo que le rodea -prosigue Ferrari [14, p. 1016]-, esta égloga soñada por la subjetividad del poeta enamorado de una campiña ideal, se mantiene siempre en equilibrio entre la ironía y el encanto en “Los éxtasis de la montaña”. Es un campo de escenas rústicas artificiales, construido con los elementos tópicos de la égloga, con nombres de personajes en griego y en latín. Ahora bien, si la vida campestre que se despliega en estos versos es artificial o bien artística, esto “no quiere decir que el campo que llamaremos real [...], la campiña de los alrededores de Montevideo, sea, como referente, totalmente ajeno a estos poemas. Está sin duda presente, pero sometido a la preeminencia del sueño, de la imaginación y sobre todo del dictado y la necesidad imperiosa de la expresión poética”.

De manera similar se expresa Carmen de Mora [20, pp. 1066-1068], para quien el ideal arcádico en la poesía de Herrera reviste una doble dimensión. De un lado, está su “sublimada estilización”, el rechazo de todo utilitarismo, la negación del orden imperante para preservar una libertad que sólo puede darse en la dimensión estética. “Cabe entender aquí el deseo de instaurar un microcosmos eglógico, en constante metamorfosis, donde la serenidad de los campos no está reñida con el cambio”. De otro lado, es una expresión de su poética y de la veta platónica que la recorre, “pues, aunque el paisaje de las *Eglogánimas* se ha identificado con la aldea de Minas, toda la crítica de Herrera coincide en señalar la desrealización de ese mismo ambiente rural a expensas de la fantasía”. Su propósito no era describir el campo uruguayo, aunque admitamos que se pudiera inspirar en él, sino utilizar una fuente idónea -la tradición pastoril- para representar con ella su visión poética. A este fin, recuerda De Mora que es conocido el origen órfico de la literatura pastoril y cita al respecto unas palabras de F. López Estrada⁵, un buen conocedor de este género literario:

“Virgilio fundamenta su obra sobre un fondo folklórico en el que la música cuenta como un medio mágico de comunicación con la naturaleza que rodea siem-

5. *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos, 1974, p. 518.

pre al pastor como su marco más idóneo. Los pastores fueron criaturas musicales por esencia; y esto es tanto en la realidad, con los instrumentos musicales más primitivos, como en la imaginación poética de las obras literarias. Pocas veces se habrá dado una coincidencia tan precisa entre lo que es propio de la misma vida y su versión literaria”.

Según de Mora, “desde esa perspectiva pitagórica, el pastor, por estar en contacto más íntimo con la naturaleza está más capacitado para captar el ritmo cósmico, del que su música sería sólo un reflejo”. Al seguir las pautas del género, se crea una atmósfera de irrealidad mediante las alusiones mitológicas y la música rústica [...] que acompaña la participación del pastor y de la naturaleza en el ritmo cósmico de las esferas”. Y “en realidad esos pastores y su música son uno de los disfraces adoptados por el poeta para representarse a sí mismo y a la poesía” [20, pp. 1067-1068].

2. *Ironía, parodia, deformación: Literatura carnavalesca*

Las pascuas del tiempo es una composición singular. Advierte con razón Américo Ferrari [14, pp. 1003-1004] que los ocho poemas que la componen están tan atestados de tópicos modernistas que se podrían interpretar como una parodia del modernismo: “uno tiene la impresión de que una especie de ironía gobierna estos desfiles de personajes convencionalmente mitológicos o pseudohistóricos. Otro aspecto de estos poemas es el humor, grotesco a veces, que impregna parte de la composición y que coexiste con parodias de lugares comunes “no sólo de los ‘objetos poéticos’ con los que trabajaba la manera modernista, sino, a un nivel más profundo, de la manera misma”. En este sentido, Á. Estévez [13, p. 138] ha subrayado la tendencia de Herrera a tratar con ironía y burla los cánones modernistas tanto en el plano del léxico como en los desplazamientos acentuales de las palabras. También J. Olivio Jiménez se ha referido a los aspectos irónicos y paródicos del poeta: “Frente a la poesía poética el uruguayo opone una actitud esencialmente irrespetuosa y lúdica -donde entran la distancia crítica, la ironía, e incluso la parodia y la caricatura” [9, p. 392].

Tal vez el ejemplo más representativo de este poemario es la segunda composición de la serie, la titulada “Fiesta popular de ultratumba” (pp. 298-300), poema que, junto a otros en los que algunos ven una prefiguración de la vanguardia, es, según Octavio Paz [PCYP 5, p. 1308], “una amplificación caricaturesca de las delicuescencias del *modernismo*”. El poema ha sido analizado por Weng Miao Wei, cuyas apreciaciones, en general, compartimos. Miao Wei [19] parte

del principio, acuñado por Mijail Bajtín⁶, de que la cultura carnavalesca es un aspecto fundamental de la cultura cómica popular. En este sentido, el concepto de “carnavalización” puede definirse como la “transposición del carnaval al lenguaje de la literatura”. La literatura “carnavalizada” es, pues, “aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclore carnavalesco (antiguo o medieval)”.

Para la interpretación del poema que nos ocupa, entendido por muchos como un conjunto de versos caóticos, puede resultar funcional la teoría de Bajtín. Como se sabe, los temas mitológicos o históricos, sometidos a la sátira carnavalesca, han sido ampliamente difundidos en las literaturas hispánicas y en otras literaturas (de hecho, como sugiere Miao Wei, el rasgo definitivo del género, esto es, la preocupación por asuntos corrientes y tópicos con la preponderancia del elemento carnavalesco-cómico se halla presente en las obras de autores mencionados en este poema, como Petronio y Apuleyo). En estos versos Herrera y Reissig continúa esta tendencia burlándose de la sociedad de su tiempo. Según Miao Wei, “el elemento que confiere cohesión al texto de Herrera es su actitud irreverente frente a la sociedad, encarnada en la libertad temática y expresiva que rige el poema”. En la composición quedan suprimidas, en efecto, las fronteras entre lo real y lo imaginario, lo irreal y lo cotidiano. Y todo el argumento se desarrolla por la visión fundada en la perspectiva carnavalesca: “la paradoja de ‘vida fuera de la vida’ es determinada desde el comienzo del poema que entraña una visión en que la muerte no es el fin, sino una parte del ciclo temporal de la vida, que quizá camine hacia delante [...]. Ni cielo ni infierno. En el universo de ultratumba nos hallamos ante una dinámica que sigue, la vida”.

Rompiendo la distinción profano / sagrado, entran en contacto diversas figuras: mitológicas (griegas y romanas) e históricas. Es, como señala Yurkievich [25, pp. 1282-1283] “una mezcla heteróclita y heterodoxa de celebridades mitológicas, literarias e históricas. Este almacenamiento es de tal vastedad que sólo puede provenir de “un enciclopedista sin fronteras”. El criterio estético es acumulativo: “consiste en convocar la pluralidad más disímil y lujuriente de estímulos sensoriales [...]. Se trata de desrealizar la vida cotidiana sofisticándola mediante ambientaciones escenográficas [...]. En el imperio de lo antifuncional y antiutilitario por excelencia, la naturaleza debe imitar al arte [...]. La teatralidad es un factor de extrañamiento que, al desnaturalizar y distanciar del tiempo y del

6. Cf. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1971.

espacio empíricos, rompe el cerco de la verosimilitud realista, provoca un pasaje directo a la fabulación fantástica. De manera parecida opera el humor, disruptor que desbarata el ordenamiento convencional [...]. En Herrera y Reissig, teatralidad, humor y fantasía son los complementarios, son vectores convergentes de un mismo paroxismo imaginativo”.

En esta escritura carnavalesca, los dioses clásicos quedan rebajados, descienden a la tierra y asistimos a una ironía y deformación imposible en los “géneros altos” (p. 299):

Un gran salón. Un trono. Cortinas. Graderías.
(Adonis ríe con Eros de algo que ha visto en Aspasia).

La representación de estados psicológico-morales anormales, deformados, ofrece “la posibilidad de una vida diferente, organizada de acuerdo con el instinto del hombre”, sin ninguno de los disimulos habituales en la vida normal. De modo que esta representación contribuye a la creación de un mundo al revés, con lo que la vida normal y la moral se entiende de un modo novedoso. Tal es el caso de la cobardía de todos al ver entrar a la Parca o al barquero Caronte (pp. 298 y 299-300 respectivamente):

Se oyen dobles
Funerarios: es la Parca que se asoma...
(Todos tiemblan) los más viejos rezan, se esconden, murmuran.
Entra de pronto Caronte.
(Todos corren a ocultarse). No faltó algún moralista
Español (ya se supone) que los tratara de beodos;
El escándalo tomaba una proporción no vista,
Hasta que llegó Saturno y, gritando de mil modos,
Dijo que de buenas ganas iba a comerlos a todos.

El humor, el tono burlesco, es también, como ha quedado dicho, característico de la composición. Así, el deseo sexual incontrolable al ver llegar a Venus, la diosa de la belleza y el amor (pp. 298-299):

Se oye de pronto un gran ruido,
Es Venus que llega: todos se desvisten, tiemblan, juran,
Se arrojan al suelo y sólo se oye un inmenso rugido
De fiera hambrienta: los hombres se abalanzan a la diosa,
(Ya no hay nadie que esté en calma, todos perdieron el juicio).

Todos la besan, la muerden, con una furia espantosa,
Y Adonis llora de rabia... En medio de ese desquicio.

La comicidad, la burla, el humor grotesco, se extiende también a los filósofos estoicos con una actitud cínica (p. 300):

Un estoico de veinte años, atacado por el asma,
Se hallaba lejos de todos. “Denle pronto este jarabe”,
Dijo Hipócrates, muy serio. Byron murmuró, muy grave:
“Aplicadle una mujer en forma de cataplasma”.

“Una risa estrepitosa sonó en la sala” –dice Herrera. Y es que la risa es otro aspecto ambivalente que no falta en este género. Ambivalente como la imagen del fuego en el carnaval, que implica dos sentidos contrapuestos: la destrucción del mundo viejo y degenerado para renovarlo. En este sentido, la risa funciona como el fuego. La risa carnavalesca, vinculada con las más antiguas formas de la risa ritual, “es una reacción contra las crisis de los dioses y en especial de la vida humana”. Así, al aparecer el dios del vino, Baco, todos expresan su bienvenida y el culto a esta deidad. Entonces, el carnaval “no se queda sólo en la risa y alegría superficial, sino que refleja, por los gritos de ‘viva’ en la borrachera, los deseos de cambiar las situaciones insatisfactorias” (p. 299):

Entra Baco, de repente; todos gritan: ¡Vino! ¡Vino! [...].
Esto dicho, se abalanzan a un tonel. Un fraile obeso
Cayó, debido, sin duda (más que al vino) al propio peso.
Como sintieran calor, Apuleyo y Anacreonte
Se bañaron en un cubo. Entra de pronto Caronte.

Tampoco falta la risa en la mención de Menelao, que aparece con un cuerno y un escudo, para referirse a la fuga de Helena, su esposa, y a la guerra de Troya (p. 298):

(Grita un pierrot: ¡Menelao con un cuerno y un escudo!)

Todos ríen, sólo guardan seriedad Juno y Mahoma,
El gran César y Pompeyo, Belisario y otros nobles
Que no fueron muy felices en el amor. Se oyen dobles
Funerarios: es la Parca que se asoma...

(Todos tiemblan) los más viejos rezan, se esconden, murmuran.
 Safo le besa la mano. Se oye de pronto un gran ruido,
 Es Venus que llega: todos se desvisten, tiemblan, juran,
 Se arrojan al suelo y sólo se oye un inmenso rugido

De fiera hambrienta: los hombres se abalanzan a la diosa,
 (Ya no hay nadie que esté en calma, todos perdieron el juicio)
 Todos la besan, la muerden, con una furia espantosa,
 Y Adonis llora de rabia... En medio de ese desquicio.

Miao Wei concluye afirmando que “el teórico ruso, desde la perspectiva folclórica, acercándose a la reinterpretación de la literatura marginal, errática y grotesca, la convirtió en el paradigma de una nueva forma literaria derivada de la sátira menipea, del diálogo socrático, de la parodia y del carnaval, desplazándola al centro y estableciendo un criterio nuevo fuera de la belleza clásica de Aristóteles”.

3. *Orfismo, pitagorismo, platonismo*

Herrera y Reissig fue un autodidacta, pero no le faltaron conocimientos de filosofía y estética. Son pocos los críticos que se han ocupado de las ideas filosóficas que sustentan la poesía herreriana. Cabe destacar, en este sentido, a Emilio Oribe, quien ha señalado la vertiente filosófica de su poética: “una de las originalidades de este artista ha sido la de deslizar de su obra imaginativa algunas alusiones a problemas filosóficos, el citar grandes pensadores, el utilizar ejemplos de contenido transcendental y a expresarse dentro del dominio de algunos símbolos que son familiares de la filosofía antigua” [21, p. 176]. Oribe admite que no ha quedado constancia de que Herrera llevara a cabo estudios de filosofía, pero no duda en asegurar su sólida cultura y los conocimientos filosóficos y estéticos transmitidos sobre todo en el ensayo “El círculo de la muerte”. En lo que atañe a este tema, entre los filósofos más citados por el poeta están Platón, Pitágoras y Aristóteles. También Idea Vilariño, en el prólogo a *Poesía completa y prosa selecta* [4, p. xviii] se refiere a la relación entre las ideas filosóficas de Herrera y sus poemas: “Herrera no era ni por asomo un filósofo, pero como un hombre que piensa, hizo su opción y se quedó con un puñado de conclusiones coherentes que reiteró y no desdijo nunca en sus versos”.

Ricardo Gullón se ocupó en sendos trabajos de las relaciones entre el orfismo y el pitagorismo con el modernismo [16]. Mantiene Gullón [16, pp. 97-98] que hay zonas del universo y del alma en donde se producen acontecimientos,

misterios, que la razón no logra explicar y a los que sólo se llega mediante la iniciación. Las doctrinas que consideran tal iniciación como medio necesario para entrar en la verdad y cuyo contenido sólo es accesible desde dentro reciben el nombre de esotéricas. Se acepta que en torno al mito de Orfeo, muy remoto y uno de los más oscuros de la mitología helénica, convertido en una teología, existió una abundante literatura esotérica, y que es adecuado poner en relación con Orfeo, el cantor, músico y poeta por excelencia, tales doctrinas, pues la iniciación implica “una inmersión en la sombra análoga” a la de Orfeo cuando descendió a los infiernos en busca de su esposa Eurídice. Iniciación es un tipo especial de aprendizaje, pues “el saber que se recibe debe quedar reservado, mantenerse en secreto hasta que el iniciado se convierta a su vez en iniciador y transmita en la forma prescrita el lenguaje”, siendo la contemplación y el éxtasis los caminos más seguros para la culminación de este proceso, para llegar a la esencia, a la realidad de lo absoluto. “La vida” es una composición alegórica que presenta la particularidad de que Herrera explica las principales alegorías en notas a pie de página, siendo el único texto poético en que el autor nos ofrece referencias autobiográficas en tales notas. La tercera estrofa de este poema dice así (p. 367):

Hacia el alba que madruga,
Surgió un corcel metafórico
Y desperté a un pitagórico
Ritmo de estrella que fuga.

En la nota aclaratoria explica el poeta la alegoría (p. 367): “representa este corcel simbólico el *Yo* consciente y audaz del Poeta, su Numen soñador y enfermo, su espíritu paradójico y revolucionario, su alma sedienta de Invisible y de Verdad Religiosa, el Genio Investigador de la Causa Suprema a través de la Ciencia y de la Metafísica en dolorosa peregrinación”. Para Gullón [16, p. 98] el corcel herreriano, su *númen* “se precipita a buscar la ‘Causa Suprema’, la raíz del misterio, y ese orfismo semi-desbordado, semi-regulado, tiene por finalidad el conocimiento del ser que se es”. Se trata, pues, de la búsqueda de lo esencial, de la verdad radical de las cosas y del universo, del enigma de lo humano, de nuestro ser y existir, de nuestra condición y destino. De ahí esos versos panteístas y órficos en los que, al decir de Marini [18, p. 1052], Herrera “evoca a la Naturaleza y al hombre como la imagen del Todo viviente, del Principio causal, de ese Uno que es el ritmo cósmico, origen y emanación a la vez”. Las premisas de “la música ante todo” y el “arte por el arte” constituyen -según este crítico [18, pp. 1039-1040]-, “la esencia de la *poiesis* en el canon decimonónico que hereda Herrera y Reissig. Orfeo es la figura emblemática, junto a Pitágoras, en

quienes muchos ven al sucesor del primero, para aquellos que descienden a los infiernos del ordenar sonido y ritmo y como él vuelven siendo vates y profetas del Verbo”. Como Orfeo se sienten los elegidos del héroe poeta, los depositarios de misteriosas ideas, de esencias y de vida, de renovación retórica y espiritual, y proponen no sólo la regeneración de la retórica, sino la del ser en sí, renovación que constituye el canon decimonónico que “se apoya en la tradición antigua a través del *Arte poética* de Horacio -quien presenta a Orfeo como vate, que en Tracia era profeta y mago a la vez-, de la *Eneida* de Virgilio, de las *Metamorfosis* de Ovidio, de las obras de Esquilo y Eurípides”. En una estrofa posterior leemos (pp. 368-369):

El inaudito corcel
Se fue acercando. De pronto
Atravesó el Helesponto
Y halléme a dos pasos de él.
Gallarda Pentesilea
Regíalo... Sus pupilas
Eran como dos sibilas
En el templo de Febea.

En nota a pie de página aclara que “esta Amazona emblemática que atrae al poeta significa la Ilusión soñada, el divino Ideal, la Forma Perfecta y Armónica de la Belleza en el Arte y en el Pensamiento, la ansiada Felicidad terrenal que tanto se persigue, a través de cien reveses y desangramientos, el Amor puro y metafísico que se acerca a Dios, reflejo radiante del Sumo Bien y de la Suma Hermosura [...], la sublime Esperanza y el ciego instinto de la Vida” (p. 369). Ferrari (*I4*, p. 1010) considera que el poema narra la persecución del ideal por el personaje (Julio), que termina en la muerte. El yo aparece como desdoblado: la Ilusión soñada, el Amor puro y metafísico, representados por Pentesilea, cabalgan sobre el “Yo consciente y audaz del Poeta”; el otro yo, sobre su “alma sedienta de Invisible”; el otro yo, el empírico, el no consciente los persigue “hacia la poesía, la verdad y la muerte”. Observa Ferrari que, aunque Pentesilea aparece como enteleguía y símbolo abstracto del ideal, tiene también en el poema una intención, aunque abstraída, erótica, por lo que “el ideal de absoluto y a la vez de atracción amorosa que simboliza la reina de las amazonas enlazan con el tema de *Eros* y *Thanatos*”.

Sonido, poesía y misterio vital son, pues, sólo uno y lo mismo (recuérdese a Heráclito de Éfeso, fr. 60 D-K: “camino arriba, camino abajo, uno solo y el mismo”; fr. 88 D-K: “lo mismo y en lo mismo viviente y muerto, y también

lo despierto y lo durmiente, y también joven y viejo. Pues esto, convertido, es aquello, y aquello a su vez, convertido, es esto”). Advierte Marini [18, pp. 1029-1030] que en Herrera “el sonido es sentido; y el sentido, sonoro como esencia de la poesía. Con lo cual, así no sólo es órfico, sino pitagórico (itinerario lógico si se tiene en cuenta la tradición decimonónica que insistía en que Pitágoras había recibido las enseñanzas de Orfeo, a su vez iniciado en las enseñanzas del Hermes Trismegisto en Egipto)”. Refiere Marini a continuación que, según la *Vida de Pitágoras* de Porfirio, los adeptos del filósofo se dividían en dos categorías: *acusmáticos* y *matemáticos*. Esta distinción entre dos tipos de pitagóricos, los *acusmatici* y los *mathematici*, la debemos a escritores tardíos. La expresan, en efecto, neoplatónicos como Jámblico (VP 81, 87) y Porfirio (VP 37, DK 18.2). Escribe Porfirio: “los *mathematici* eran los que él había adiestrado en las partes más profundas y más cuidadosamente elaboradas de su sabiduría, y los *acusmatici* los que sólo habían escuchado preceptos resumidos de sus escritos, sin explicación completa”. Por su parte, Jámblico asegura que los *acusmatici* se esforzaban por conservar los dichos de Pitágoras como si se tratase de revelaciones divinas, sin pretender ellos decir algo propio”. Es probable, pues, que existieran dos clases de pitagóricos, una interesada en la búsqueda de la filosofía matemática y la otra en la conservación de los fundamentos religiosos de la escuela. Apoyándose en el testimonio de Porfirio, Marini recuerda que, etimológicamente, *acusmático* designa en griego a quienes acostumbran a limitarse a oír, a guardar silencio: eran los que *sabían* porque lo *habían oído*. Siguiendo a W. K. C. Guthrie⁷, los *acusmáticos* eran “los que mejor combinaban los sonidos de las palabras con el misterio de la emanación del Todo, que Pitágoras concebía como la unidad vida-muerte que le infunde transcendencia a la palabra, tanto como instante que como eternidad”.

De acuerdo a este criterio, Marini asegura que el sentido que Herrera y Reissig da a su creación poética cuadra con la vía acusmática: “vía pitagórica, principio y actitud que estriban en la reunión de los contrarios, base de la armonía enunciada por el maestro [...], armonía y relación que transforman la obra poética en recorrido iniciático hacia la sabiduría que se esconde en la muerte: ‘lirico trasfondo’ de ‘alucinantes soliloquios’, es decir: órfico infierno”. Concluye Marini afirmando que, si tenemos en cuenta el interés que se le ha reconocido a Herrera y Reissig por el pitagorismo, parece legítimo recordar que entre los miembros de la Torre de los Panoramas, “los de primer rango recibían el nombre

7. (*Historia de la filosofía griega I: Los primeros presocráticos y los pitagóricos*, Madrid, Gredos, 1984.

de *eufonistas*, y así poner en relación a este designativo con el de *acusmáticos*, para insistir en el principio de una armonía transcendente en la creación *poiética* en la obra de Herrera y Reissig. La fuerte y bella voz de la armonía oratoria, el silencio religioso (presente, por ejemplo en *Áyax* de Sófocles, vv. 362 y 591) que encierra la actitud acusmática le imprimen a *eufonistas* su dinámica perfecta: el que oye y calla mejor hablará después” [Marini, *PCYP*, p. 1030].

En cualquier caso, y en lo que atañe al modernismo, en el cuerpo de doctrinas que llamamos pitagorismo, palabra de alcance incierto, no importa tanto si la doctrina es inexacta o parcial como averiguar si opera y se refleja en los poemas, en la estética modernista: lo sustancial de la doctrina consistía en una concepción rítmica del universo y de la vida, concepción que los modernistas no sólo aceptaron sino que convirtieron en idea central determinante de la creación poética [Gullón *16*, pp. 109-110]. Observar la frecuencia con que el nombre de Pitágoras o alusiones a sus doctrinas aparecen en las obras de los escritores de la época es suficiente para comprobar que el pitagorismo fue una de las corrientes más profundas y reveladoras del modernismo. Herrera y Reissig es acaso, según Gullón [*16*, p. 112], “el más específicamente pitagórico de los modernistas, a quienes en *Los peregrinos de piedra* veía como *liras de la orquesta de Pitágoras*”. Recordemos que para Marini los versos de “Wagnerianas” constituyen una declaración de amor del hablante a las musas y que la “querida” del hablante es la palabra, la poesía, por lo que la invitación al abrazo es ineludible, abrazo que, “en la elaboración *poiética*, será ‘pitagórico’, cuando se concrete la conciencia de una armonía universal contenida en el verbo” [Marini *18*, p. 1028]. En la sección “Los parques abandonados” de *Las lunas de oro* hay un soneto titulado “El abrazo pitagórico” (p. 236), donde se resuelve el problema de la dualidad en la unidad:

¡Oh, Sumo Genio de las cosas! Todo
 Tenía un canto, una sonrisa, un modo...
 Un raptó azul de amor, o Dios, quién sabe,
 Nos sumó a modo de una doble ola,
 Y en forma de “uno”, en una sombra sola,
 Los dos crecimos en la noche grave.

Los albaceas de Herrera decidieron incluir como parte final del V y último tomo de la edición de Bertani el ya mencionado ensayo que lleva por título “El círculo de la muerte” (pp. 417-426), única composición en prosa que figura en su obra poética. En él distingue entre una literatura basada en la estética ideal (con Platón como su fundador) y el decadentismo (p. 419). Herrera reflexiona en esas páginas sobre la noción de belleza en el arte. Diferente según los diversos

criterios estéticos personales, en cuanto a géneros, orígenes y tesis, la divergencia es total al pretender explicar qué es arte y en qué consiste. En este ensayo Herrera alude con frecuencia al mundo clásico como referente de la belleza en tanto que valor permanente (p. 421):

Me afirmo en que no hemos adelantado un paso en producir y apreciar la Belleza [...]. Todos aman lo noble, lo grande, lo fuerte de la antigüedad, y Homero y Anacreonte, Píndaro [...] jamás podrán ser negados, a pesar de los múltiples gustos que en materia de uniformar el pensamiento existen [...]. Y no sólo esto, sino que en la actualidad muchos prefieren los moldes puramente clásicos de las desnudas épocas fraternales [...]. Todo parece indicar que el espíritu desengañado de aventuras manchegas por los vericuetos del Ideal, vuélvese triste y nostálgico, hacia las lontananzas de la Hélade, suspirando por la Hipocrene sonora de linfas gráciles, transparentes y curvas, como los versos de Eurípides y como los sueños de Fidias, orquestados en blancas Acrópolis. Se delira por una reacción al método milenario, a las fuentes primitivas de nuestros sabios maestros greco-latinos, y, últimamente grandes poetas han escrito según los moldes arcaicos, incitando a una saludable reacción de estética.

Decíamos que en el ensayo el autor alude con frecuencia al mundo clásico como referente de belleza permanente. Hemos de matizar que, en especial, menciona a Platón. Defiende, en efecto, que la belleza es un “postulado natural”, “una condición psicológica preestablecida”, “un modo innato del espíritu”. Y en esto, como afirma de Mora [20 p. 1072], coincide “con la tesis platónica de que lo bello es independiente, en principio, de la apariencia de lo bello y que se trata más bien de una idea [...]. De ahí su fascinación por la teoría platónica como un modo metafórico de explicar lo que puede hallarse de perdurable en una obra”. De ahí también que el poeta asegure en este ensayo (p. 422):

Tendremos que volver a Platón, al idealismo puro, al oráculo recóndito de la pre-conciencia, a las especulaciones místicas sobre lo Bello [...]. ¿Tendremos que creer que no habrá ni más ni menos Belleza que la que hubo siempre, para el espíritu humano; que éste no la verá nunca distinta en esencia, ni la sentirá de otro modo, que es un relativo absoluto de un Absoluto Perfecto; que no depende de un sentido corporal sujeto a desarrollos y reacciones psicoorgánicas, sino de un principio inmutable y perenne: el alma; ya que si dependiera de un sentido, al variar el agente, variaría el fenómeno?

La belleza se comprende en sus diversas oscilaciones: “Belleza -dice Herrera- es eternidad. Para vivir se necesita vivir realmente y no explicarnos qué

cosa es la vida. Tal en arte” (p. 423). La divergencia de la que hablábamos al referirnos a los diversos criterios estéticos que pretenden explicar qué es arte las hace Herrera también extensibles a la religión o a la moral. Una y otra “rebasan una época y, por consecuencia, no subsisten una vez eliminados dichos elementos subalternos por otros de su especie”. Escritores diferentes [...] se veneran en el mismo santuario de Inmortalidad, con independencia absoluta de su credo o ateísmo. Y es que las religiones desaparecen o el interés que ellas nos inspiran, dejándonos únicamente la herencia de genio artístico que consiguieron reunir, a su paso por el espíritu [...]. Así un Olimpo desnudo y un cristianismo carnal que viven fraternalmente en el Museo del Vaticano, a despecho de los fanatismos verdugos de las religiones que los engendraron [...]. Venus confidente de María; las vírgenes en dulce paz con las Bacantes; el vino de Saturno con la sangre del Gólgota” (p. 424). Lo mismo cabe decir en lo que atañe a moral, interés, política o simbolismo: “Nadie venera la *Iliada* porque Homero templó con ella el alma de la Grecia, ni agradece a Theócrito y a Bión que alentaran con sus églogas la ganadería [...]. Tampoco han sido execrados Anacreonte y Apuleyo -reidores de la orgía- por el furor afrodisíaco de sus Musas borrachas. Ni el crítico, ni el lector, enajenados por el encanto audaz que los enerva, piden cuenta a Horacio, el epicúreo sátiro de Roma; a Propercio, Catulo y Ovidio, cantáridas de oro del rito esencial [...]. Sólo exigimos de ellos [...] que nos emocionen, agradablemente o terriblemente, de un modo triste, alegre [...], depresivo o vital [...], pero siempre intenso [...]; que nos sugieran estados de conciencia, ya reales, ya imposibles [...] La Belleza es por sí sola y se produce sin condición [...] Lo bello no es lo útil” (pp. 424-425).

Herrera, pues, admira el “arte perdurable”, “el arte por el arte”, “el arte desinteresado”. Y, en consecuencia, el efecto que produce en el hombre nada tiene que ver con la moral o la ética. De ahí su crítica a quienes, con Platón, postulan la necesidad de la ética o de la moral como requisito de la belleza: “La hermosura -escribe-, fuera de la Ética: tal es el ideal. Libreos al Arte de toda conducta [...]. Nadie pregunta a Safo: sois hetaira? [...] y a Corina: sois marimacho? [...]. Nos gustan y nos penetran: eso es todo y eso nos basta. Por eso viven. Por eso vivirán” (p. 425). En consecuencia, no puede hablarse de que sea el canon clásico el único parámetro de Herrera. Y es que, como bien argumenta C. de Mora [20, pp. 1079-1081], las ideas estéticas de Herrera no se pueden reducir a una sola fórmula porque no fue un pensador sistemático, sino un receptor polifacético, tendente al sincretismo cultural. No obstante, es cierto que el platonismo fue una veta constante

en su poesía en lo que atañe al tema de la naturaleza y al animismo que la representa. Siguiendo a de Mora, nos parece oportuno distinguir aquí dos aspectos para concluir este apartado sobre el platonismo en Herrera.

a) El uso por parte de los poetas de la teoría de las ideas de Platón en relación con el mundo de la naturaleza. En este contexto, C. de Mora cita a Walter Pater⁸, autor que sitúa el animismo en el primer estadio del trascendentalismo platónico. De Mora sostiene [20, p. 1080] que “este animismo de reminiscencias platónicas afecta a la poesía de Herrera desde los comienzos y no sólo en los poemas eglógicos sino en todos aquellos donde la naturaleza tiene alguna presencia por mínima que sea. A veces se produce un trasvase en que la naturaleza es objetivación del sujeto que, a su vez, queda inanimado, convertido en un objeto más del paisaje”. Así en “Ciles alucinada” (pp. 127-128; el subrayado es nuestro):

Al ver el lago se agita... pero esta vez una inmensa
Y como póstuma dicha, déjala exangüe y suspensa [...].
Un espejo la objetiva. Todo lo que ella ha sentido
Lo contempla en el paisaje, trasmigrado y confundido.
Su atención se ratifica de horizonte en horizonte,
Y están llenos de su alma: nubes, prado, valle y monte.
Fausta embriaguez la *inanima*. Gesticulan conturbados
Al verla, los insociables arbustos de los collados [...].
Un encanto familiar la circunda por doquiera.
Por momentos ella siente que es *un objeto cualquiera*.

Pero también -matiza- se produce el fenómeno opuesto cuando “la adjetivación marca la ruptura de ese ritmo unánime”. Así, en “Claroscuro” (p. 131; el subrayado es nuestro):

Son campos solariegos... Tal vez, ay ¡ese muro
Algún idilio *trágico* en su orfandad recuerde,
Y la hiedra *misántropa* que su mármol recuerde,
Dio sombra al gran Virgilio o a Lamartine tan puro!
El viejo caserío, chato, *de aspecto duro*,
Allá en los accidentes, *sonámbulo*, se pierde;
Y la pradera *huraña* mira, en éxtasis verde,
Al monte que en el cielo enfosca un *gesto oscuro*.

8. *Plato and Platonism*, London, McMillan and Co. Limited, 1910.

b) Conviene aludir, por último, a otro aspecto de este trascendentalismo platónico. Nos referimos a la frecuencia en la obra de Herrera de las vivificaciones antropomórficas de elementos abstractos que normalmente representa por mayúsculas; conceptos tales como la Belleza, la Dicha, el Amor, lo Absoluto. Compartimos, pues, la conclusión de C. de Mora sobre estos aspectos de la poesía de Herrera que no han pasado desapercibidos a otros críticos. Afirma esta autora: “en el tratamiento platónico de lo abstracto como si se tratara de personas vivas destaca, entre todas, la idea de belleza como una condición mental previa que se corporiza en los seres concretos. De acuerdo con esta idea de origen platónico [...], ha llegado a representar en su poesía un mundo idealizado [...], un espacio donde todos los seres y cosas están compenetrados entre sí; pero en lugar de construirlo fuera de la realidad, ese mundo que se corresponde con uno de los parámetros clásicos de la belleza poética -la égloga-, se instala en un ámbito rústico y provinciano, a veces prosaico. Tal contraste sugiere, al menos, dos posibilidades de lectura. Una, el distanciamiento irónico de un poeta moderno con respecto a los ideales estéticos antiguos, la adecuación a su tiempo de un modelo poético que ya no representaba tanto un ideal de vida como un espacio donde la poesía podía reconocerse a sí misma y preservarse de ese otro espacio, el de su entorno real [...]. Otra, la creencia en el poder transfigurador del arte y de la poesía” [20, pp. 1081-1082].

Bibliografía

I. EDICIONES

1. HERRERA Y REISSIG, J., *Obras completas*, O. M. Bertani (ed.), Montevideo, 5 tomos, 1910-1913.
2. HERRERA Y REISSIG, J., *Poesías completas*; estudio preliminar y edición a cargo de Guillermo de Torre, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942, 301 pp., 2ª ed. 1945, 3ª ed. 1958, 4ª ed. 1969.
3. HERRERA Y REISSIG, J., *Poesías completas y páginas en prosa*; edición, estudio preliminar y notas de Roberto Bula Píriz, Madrid, Aguilar, 1961, 922 pp.
4. HERRERA Y REISSIG, J., *Poesía completa y prosa selecta*; edición, notas y cronología por Alicia Migdal, prólogo de Idea Vilariño, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, 459 pp.
5. HERRERA Y REISSIG, J., *Poesía completa y prosas*, edición crítica de Ángeles Estévez (coord.), Madrid, Barcelona, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Santiago de Chile, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Col. “Archivos” 32, 1999 (2ª ed.), LVII + 1379 pp. (citamos por esta edición [utilizamos las siglas PCYP]).

II. ANTOLOGÍAS

6. FUSCO SANSONE, N., *Antología y crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, Claudio García, 1940, 495 pp.
[La selección de Herrera está precedida por “Autobiografía de Herrera y Reissig”, de I. Pereda Valdés. Los textos críticos son los siguientes: “La Torre de los Panoramas” y “La doble modalidad poética de Herrera y Reissig” (C. Miranda); “Herrera y Reissig, poeta puro” y “En la muerte de Herrera y Reissig” (Z. Felde); “El milagro de Julio Herrera y Reissig” (M. de Castro); “Las églogas de Herrera y Reissig” (C. Sábat Ercasty).]
7. HERRERA Y REISSIG, J., *Poesías*, edición de F. Villaespesa, Madrid, Imprenta Helénica, 1911, 111 pp.
8. HERRERA Y REISSIG, J., *Poesías*, introducción de A. V. Moncachu, México, Editorial Porrúa. 1977, 161 pp.
9. HERRERA Y REISSIG, J., *Poesías*, selección, prólogo y notas de M. Álvarez Rodríguez, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975, 128 pp.
10. JIMÉNEZ, J. O., “Julio Herrera y Reissig”, en *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (pp. 391-416), Madrid, Ediciones Hiperión, 1985, 461 pp. (reproducido en parte en *PCYP*, pp. 1309-1312).
11. MAS Y PI, J., *Páginas escogidas de Herrera y Reissig*, Barcelona, Casa Editorial Maucci [1918], 271 pp.
12. SÁBAT ERCASTY, C. & CASTRO, M. DE, *Antología lírica de Julio Herrera y Reissig*, Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1939, 189 pp., 1942 (2ª ed.).

III. ESTUDIOS

13. ALVAR, M., “LIMINAR: APOSTILLAS A LOS PEREGRINOS DE PIEDRA”, EN *PCYP*, PP. XXV-XL.
14. ESTÉVEZ, Á., “LA RUPTURA DE LA NORMA ACENTUAL EN LA POESÍA MODERNISTA: EL EJEMPLO DE JULIO HERRERA Y REISSIG”, *EPOS* 3 (1987), PP. 123-138.
15. FERRARI, A., “EL MODERNISMO DE JULIO HERRERA Y REISSIG ENTRE EL ROMANTICISMO Y LOS BORDES DEL EXPRESIONISMO”, EN *PCYP*, PP. 997-1024.
16. GRANADOS, V. & ESTÉVEZ, Á., “MODERNISMO VERSUS CREACIONISMO: JULIO HERRERA Y REISSIG EN TORNO A SUS POLÉMICAS”, EN *PCYP*, PP. 906-954.
17. GULLÓN, R., *DIRECCIONES DEL MODERNISMO*, MADRID, GREDOS, 1971; MADRID, ALIANZA EDITORIAL, 1990, 317 PP. (EN ESPECIAL, PP. 97-106 [“ORFISMO Y MODERNISMO”] Y 107-131 [“PITAGORISMO Y MODERNISMO”]).
18. IBÁÑEZ, R., “LA TORRE DE LOS PANORAMAS (II)”, EN *PCYP*, PP. 1256-1259.

19. MARINI PALMIERI, E., “JULIO HERRERA Y REISSIG: LA ENCARNACIÓN DE LA PALABRA. CARACTERES ESOTÉRICOS DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO”, EN PCYP, PP. 1025-1059.
20. MIAO WI, W., “FIESTA POPULAR DE ULTRATUMBA: POEMA CARNAVALIZADO”, [HTTP:WWW.DIFUSIONCULTURAL.UAM.MX/REVISTA/MAYO2005/MIAOWEI.HTML](http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/mayo2005/miaowei.html)
21. MORA, C. DE, “HERRERA Y REISSIG O LA BÚSQUEDA DE LA PALABRA HIMÉTICA”, EN PCYP, PP. 1060-1082.
22. ORIBE, E. “LA POESÍA FILOSÓFICA DE JULIO HERRERA Y REISSIG”, REVISTA NACIONAL (MONTEVIDEO) V, 2º CICLO, N.º. 204 (1960), PP. 176-185.
23. PAZ, O., “LAUREL Y LA POESÍA MODERNA”, QUIMERA 26 (1982), PP. 10-19 (REPRODUCIDO EN PARTE EN PCYP, PP. 1308-1309; CITAMOS POR ESTA EDICIÓN).
24. RODRÍGUEZ MONEGAL, E., “EL CASO HERRERA Y REISSIG: REFLEXIONES SOBRE LA POESÍA MODERNISTA Y LA CRÍTICA”, ECO XXXVII, N.º 224-226 (1980), PP. 199-216 (REPRODUCIDO EN PARTE EN PCYP, PP. 1304-1037).
25. RUIZ BARRIONUEVO, C., LA MITIFICACIÓN POÉTICA DE JULIO HERRERA Y REISSIG, SALAMANCA, UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, COL. “ACTA SALMANTICENSIA. ESTUDIOS FILOLÓGICOS” 239, 1991, 159 PP.
26. YURKIEVICH, S., “JULIO HERRERA Y REISSIG: EL ÁURICO ENSIMISMO”, EN CELEBRACIÓN DEL MODERNISMO, BARCELONA, TUSQUETS EDITOR, 1976, PP. 75-98 (REPRODUCIDO EN PCYP, PP. 1279-1294; CITAMOS POR ESTA EDICIÓN).