

El *guardabosque*, en el soneto así titulado (p. 168), se le finge a Herrera *Sacerdote del bosque*. Y en un lírico arrebatado panteísta, su desenfrenada imaginación llega a conceder muy en serio atributos eclesiásticos a los bueyes:

*¡Oh campo siempre niño! ¡Oh patria, de alma proba!
Como una virgen mística de tramonto se arroba...
Aves, mar, bosques: todo ruge, solloza y trina
Las Bienaventuranzas sin código y sin reyes...
¡Y en medio a ese sonámbulo coro de Pallestrina,
oficia la apostólica dignidad de los bueyes!*

(«La misa cándida», p. 165.)

Y se encuentran también referencias regocijadas o irónicas que humanizan grotescamente a los santos o los presentan objetivados, mediante sus imágenes artificiales y externas:

*Y San Gabriel se hastía de tocar la trompeta
... ..
Para saber si anda de buenas San Vicente.
... ..
Las Vírgenes de cera duermen en su decoro
de terciopelo lívido y de esmalte incoloro.*

(«La iglesia», p. 153.)

El fenómeno de distorsión se evidencia a lo largo de toda su obra poética y se adapta, como una imaginería básica, a los más variados matices temáticos. En «La torre de las esfinges», extraño y casi indecifrabable poema que el propio Herrera calificó de «psicologación morbo-panteísta», las referencias religiosas son absurdas y violentamente dislocadas:

*Desde el púlpito un fantoche
cruje un responso malsano,
y se adelanta un Hermano,
y en cavernosas secuencias,
le rinde tres reverencias
con la cabeza en la mano*

(«Tertulia lunática», p. 264.)

Esas alusiones satánicas, tanto como las anteriores sacrílegas o burlescas, todas ellas extrañas a la religiosidad propiamente dicha, delatan una peculiar actitud ante los temas sagrados que quizá responde a una angustiada visión interior que conduce al poeta a la

dislocación de la realidad externa, en un extraño proceso anímico cuyo trágico mecanismo explica él muy claramente en sus versos:

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

(«Tertulia lunática», p. 252.)

En cuanto a la interferencia de la música en la obra de Herrera y Reissig, precisa hacer las mismas distinciones. Es indudable que la musicalidad impregna la poesía herreriana como una cualidad inmanente y que, en ocasiones, es esa musicalidad en sí misma lo que constituye la esencia de su lirismo. El frecuente paralelo que hace la crítica entre Herrera y Reissig y Darío ha sido probablemente sugerido por la capacidad que ambos poetas tuvieron para registrar con palabras el ritmo y la melodía que percibían en todas las cosas. Pero Herrera, además de la «música caprichosa y vaga» que escucha en la naturaleza (8), parece escuchar también «el sordo rumor de músicas de tormento». El poeta mismo explica muy diáfananamente ese «suplicio de pensamiento», y lo explica en su poema al parecer más oscuro y extravagante:

*Objetivase un aciago
suplicio de pensamiento
y como un remordimiento
pulula el sordo rumor
de músicas de tormento.
.....
Del insonoro interior
de mis oscuros naufragios,
zumba, llena de presagios
la Babilonia interior...
.....
Un arlequín tarambana
con un toc-toc insensato
el tonel de Fortunato
bate en mi sien tarambana...*

(«Tertulia lunática», pp. 251-57.)

(8) Julio Herrera y Reissig: *Prosas, crítica, cuentos y comentarios*, Valencia, Editorial Cervantes, 1918, p. 100.

Ha dicho Sabat Escarty que tuvo Herrera la obsesión de la música y que no poca de la falta de lógica visible en la poesía herreriana se debe a su exceso de música (9). Y con su fina percepción de poeta, este comentarista—que es quizá uno de los que mejor ha sabido interpretar el complejo de la poesía de Herrera como un todo—establece un interesante paralelo entre las diversas modalidades de la obra poética herreriana y ciertos tiempos y autores de la música. Considera él que la serie de sonetos incluidos en *Los éxtasis de la montaña* tienen un movimiento sereno, de nobles pausas, de graves silencios, que, en conjunto, da la sensación de un tranquilo andante; y ve a Chopin, Schumann y Schubert «muy cerca del ahondamiento emotivo de los sonetos que forman parte de *Los parques abandonados*» (Sabat, p. 24). Pero no es esa cualidad musical genérica, inherente, como es bien sabido, a toda la poesía modernista, la que deseamos comentar en el caso de Herrera, sino las dislocadas referencias musicales, muchas veces tenebrosas o sombrías, que reflejan la peculiar manera en que el poeta asocia las imágenes auditivas a sus temas. Porque una de las causas del tono crispante que caracteriza la poesía herreriana es quizá ese inquietante contraste entre su musicalidad formal, derivada de la perfecta armonía del ritmo y la melodía verbales, que el poeta depura usando palabras con sonido sugerente y valor fónico equivalente a notas musicales, y el estridente y ríspido impacto provocado por las imágenes auditivas ásperas, inesperadas y aparentemente disociadas del motivo central de sus poemas. El contraste suele aparecer como una nota extraña, tan ajena al conjunto temático, que provoca una indefinible impresión de malestar:

*Sus finas manos ebrias de delirar armónicas
dulzuras de los parques, vagaban por el piano
sonambuleando, y eran las blancas filarmónicas
arañas augurales de un mundo sobrehumano.*

(«Las arañas del augurio, p. 96.)

Se superponen en este poema, en planos alternados, las imágenes diáfanas, serenas, expresivas de armonía, representadas por las palabras *finas, armónicas, dulzuras, vagaban* y *blancas, filarmónicas* con imágenes desordenadas y fantasmales evocadas por las palabras *ebrias, delirar, sonambuleando, arañas augurales* y *mundo sobrehumano*.

(9) Carlos Sabat Escarty: «Julio Herrera y Reíssig», *Historia sintética de la literatura uruguaya* (Plan de Carlos Reyles), Montevideo, Alfredo Villa, 1931, p. 23.

El poeta parece escuchar las más extrañas y aterradoras melodías en la voz de la naturaleza:

*Canta la noche salvaje
sus ventriloquias de Congo
en un gangoso diptongo
de guturación salvaje...*

Y en muchas de esas imágenes auditivas adversas subyace como una nota siempre recurrente el tema de la muerte:

*Un leit-motiv de ultratumba
desarticula el pantano,
como un organillo insano
de un carrusel de ultratumba...*

.....

*En el Coro de la Noche
cárdena del otro mundo
retumban su «De Profundo»
los monjes de media noche...*

(«Tertulia lunática», pp. 260-64.)

La imagen del sepulcro es para Herrera tan obsesiva que se encuentran en sus versos macabras asociaciones mentales, que se traducen en extrañas sinestesias. Y la música, a través de una percepción deformadora, puede tener «sabor de sepultura»:

*Una música absurda y poseída
con cárdeno sabor de sepultura
díslocó de macabra y de otra vida
el daño de mi enferma conjetura...*

(«El gato», p. 225.)

Con frecuencia, son ciertas melodías musicales muy específicas las que Herrera percibe disonantes o dislocadas:

*En el Cementerio pasma
la Muerte un zurdo can-can;
ladra en un perro Satán,
y un profesor rascahuesos
trabuca en hìpos aviesos
el Carnaval de Schumann.*

(«Tertulia lunática», p. 258.)

*(Es media noche) Las ranas
torturan en su acordeón
un «piano» de Mendelssohn
que es un gemido de ranas;*

(«Desolación absurda», p. 94.)