

Duerme, no temas nada. ¡Duerme, mi vida, duerme...!
 ¡Duerme que cuando duermas sin fin, bajo la fosa,
 mi alma irá en los beatos crepúsculos a verte... (pág. 488)

El mundo de la muerte se transforma, cambian sus valores, por su asimilación al sueño y por la afirmación de la unión póstuma de los amantes. Ante la evidencia de la inevitabilidad de la muerte, el espíritu introduce una dosis de esperanza, necesita un mínimo de eufemización para soportar su dolorosa carga. El humor y la parodia serán las armas que esgrima el poeta para despojar a la muerte de sus connotaciones aterradoras. En «Las Pascuas del Tiempo» nos dice: «Por bailar, a misia Parca también se le van los ojos» (pág. 298).

Esta imagen ridícula que nos ofrece Herrera y Reissig de la muerte responde a un evidente deseo de subvertir los terrores que provoca, de «dramatizarla». De esta manera se defiende el espíritu de los «ídolos asesinos de Cronos».

Observamos, además, cómo los valores tenebrosos que la imaginación diurna atribuye a la noche se invierten, se transforman en una «sanidad bienhechora», como afirma Durand. En diversos poemas, la noche no es ya un ámbito siniestro, sino que se valora su densidad silenciosa y eterna. En el soneto «El enojo» de la colección *Los parques abandonados*, dice el poeta: «la noche sonreía a tus pupilas/ como si fuera su mejor hermana...», en «Disfraz sentimental» destaca su carácter protector: «la noche te amparó como una tienda» (págs. 155 y 402).

La inmensidad y la eternidad son las dimensiones que definen la existencia nocturna: adjetivos como «infinita», «eterna» y «grave» son empleados por el poeta para calificarla; exclama en «Elocuencia suprema»:

¡Ante esa voz, la noche, el inaudito
 silencio eterno, comprendí contrito
 cuán pequeño y fugaz es lo que existe... (pág. 406).

En ese ámbito nocturno se produce la comunión amorosa, es el momento de confesiones, apropiado para que el ser revele su mundo interior, y en torno a este esquema de interiorización se agruparán imágenes como el jardín, el ataúd, la alcoba, la casa, el vientre materno, que manifiestan el impulso del poeta de sumirse en una intimidad sustancial. Crea así refugios, espacios secretos, al abrigo de curiosos e indiscretos ojos:

Burlando con frecuencia el vasallaje
 de la tutela familiar en juego,
 nos dimos citas, a favor del ciego
 azar, en el jardín, tras el follaje... (pág. 421)

El jardín, espacio circular, protegido del mundo exterior, se revela como el adecuado para la intimidad amorosa; en otros poemas será la tumba,

a tono con la corriente decadentista de fin de siglo que exaltó la enfermedad y la muerte, el ámbito de la unión de los amantes.

En la colección *Los éxtasis de la montaña*, la casa, que llama a nuestra «conciencia de centralidad», según afirma Gastón Bachelard, se presenta como un espacio que reúne y vincula a los seres. En el soneto «La velada», el invierno evocado en las dos primeras estrofas aumenta el valor de la casa como un espacio acogedor, en el que los seres se hallan al abrigo del frío y del hambre.

La actitud que define a la imaginación nocturna consiste, pues, en esta conquista de una dimensión interior de los seres y del universo, en un impulso de repliegue —como lo denomina Jean Burgos— que se observa en la creación de espacios protegidos y en esa voluntad de fusión del poeta con su amada y con la naturaleza¹⁰.

Uno de los aspectos que ha sido destacado por la crítica como más sorprendente en la poesía de Herrera y Reissig, es su manera de concebir y de expresar el eros, que fue, como destaca Lily Litvak en su libro *Erotismo fin de siglo*, uno de los *Leit-Motiven* de la plástica y de la literatura de fines del siglo XIX. Dice, por ejemplo, el crítico Gwen Kirkpatrick: «los sonetos de *Las Clepsidras* (1909) exhiben un erotismo que va más allá que los modelos de Herrera, los poemas de Albert Samain y «Los doce gozos» (de *Los crepúsculos*) de Lugones»¹¹.

Con respecto a los símbolos que forman parte del universo erótico de la poesía herreriana, destacamos la constelación que une el fuego, la música y la sexualidad, que se desarrolla bajo el signo del ritmo. En el soneto «Odalisca» de la colección *los Sonetos de Asia*, puede observarse esta asociación entre el fuego, el ritmo de los instrumentos —«mientras al son de grezlas y timbales/ ardieron aromáticas pastillas»—, y la danza de la mujer de claro contenido erótico: «Tu cuerpo, ondeando a la manera turca,/ se insinuó en una mística mazurka...» (pág. 391).

El soneto «Oblación abracadabra», de la serie *Las Clepsidras*, está centrado en un ritual mágico de fecundidad, en el que la danza de la mujer juega un vital papel. Una sacerdotisa, «Lóbrega rosa», ofrece un sacrificio para calmar a los dioses hostiles y, tras esta ofrenda, danza:

Para evocar los genios de las lluvias,
tragedizaste póstumas lascivias (pág. 480).

Esta ceremonia, basada en un sacrificio y en una danza, en el fuego y la sangre, tiene por objeto asegurar la fecundidad, la renovación de la tierra. El agua de la lluvia hace finalmente su aparición en el poema: «Picó la lluvia en crepitantes hilos...». La danza se presenta como rítmica erótica y desempeña, además, un papel preponderante en las ceremonias de carácter mágico como la que se evoca en el soneto «Oblación abracadabra».

¹⁰ Véase el libro de Jean Burgos *Pour une poétique de l'imaginaire*, París, Editions du Seuil, 1982, págs. 127 y 128.

¹¹ Kirkpatrick, Gwen, «El frenesí del modernismo», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 25, Montevideo, 1987, pág. 52.

A través del análisis de las principales representaciones simbólicas del texto herreriano, se descubren las obsesiones y angustias de un poeta que vivió en intimidad con la muerte, se ponen de manifiesto sus creencias filosóficas e ideales, se nos revela su manera de concebir el universo y su representación espacial y temporal. Los símbolos, pues, que se alojan en los tres espacios antropológicos de lo imaginario, el diurno, nocturno y el eros, consolidan la obra de Herrera y Reissig como un sistema total de expresión poética del mundo. En este trascendental fondo antropológico radica el poder de implantación vital de las grandes obras, puesto que nos hablan del hombre en su universalidad. Gracias a los símbolos —afirma Mircea Eliade— «el hombre sale de su situación particular y se abre hacia lo general y universal»¹².

Beatriz Amestoy

Los nuevos charrúas y Herrera y Reissig

La crítica es unánime en considerar 1900 como un año clave en la conversión de Herrera y Reissig al decadentismo *fin de siècle*. Por entonces sufre su segunda crisis cardíaca, al tiempo que entabla amistad con Roberto de las Carreras, cronista-*voyeur*, predicador de la anarquía amorosa y *dandy* a la medida de una «Tontovideo» al filo de la modernidad. Es en

¹² Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1985, pág. 178.

¹ La crítica ha conocido dichos manuscritos al menos desde la organización del Archivo por Roberto Ibáñez por los años 50. Los menciona Bula Píriz bajo el título «Relaciones del hombre con el suelo», en *pureza el título de un capítulo* [90]; Alicia Migdal lo menciona como Los nuevos charrúas o Parentesco del hombre con el suelo (o Tratado de la imbecilidad del país según el sistema de H. Spencer) [416]; Ángel Rama publica una página extraída del capítulo «Paralelo entre el hombre primitivo emocional y los uruguayos», en *La belle époque* [151], sin señalar su fuente, así como fragmentos varios en *Las máscaras* [94-8].

² Clase alta montevideana cuyo abolengo se legitima en «haber estado ahí al principio», el patriciado ejerció la hegemonía político-cultural hasta su paulatino arrinconamiento ante la modernidad [Rama 71ss]. «Tuvo políticos, letrados, militares, comerciantes, estancieros, hombres de empresa industrial, eclesiásticos, periodistas y hasta algunos escritores» [Real de Azúa 11 y 24].

colaboración con De las Carreras o bajo su directa influencia que Herrera escribe entre 1900 y 1901 su más extenso y ambicioso proyecto, una monumental psicología del país y sus habitantes titulada *Los nuevos charrúas*, cuyo manuscrito (alrededor de 600 folios agrupados en capítulos de caótica numeración) se conserva, aún inédito, en la Biblioteca Nacional de Montevideo¹. De ellos extractaría algunos párrafos, hacia 1903, en «Epílogo wagneriano a *La política de fusión*, con surtidos de psicología sobre el imperio de Zapicán», atenuada versión en la cual anunciaba «una extensa obra crítica enciclopédica sobre el país, que saldrá a luz próximamente» (295), y con la cual procuraba desasirse del *homo politicus* que por clase y estirpe llevaba dentro.

Desde una ortodoxa lectura del evolucionismo spenceriano, tamizado por una aparente lectura de los capítulos iniciales de *The Origin of Species*, *Los nuevos charrúas* evidencia la óptica de un etnólogo-flâneur, cuyo cientificismo de converso pobremente encubre la voraz subjetividad de su mirada. La ambigüedad que de esto se desprende hace de *Los nuevos charrúas* un punto de inflexión en la producción herreriana, revelando una crisis ideológica múltiple: crisis personal motivada por su reciente experiencia de la muerte (Rama, «Travestido»); crisis de y frente a su clase, el patriciado en acelerado proceso de descomposición que condena con un paradójico gesto patricio²; crisis nacional, que entre los sacudones de las guerras civiles de 1897 y 1904, y en vísperas del montaje institucional del Estado moderno bajo la égida de José Batlle y Ordóñez, exige el perentorio repensar de la realidad sociocultural del país.

El texto que a continuación se reproduce corresponde al capítulo «Etnología. Medio sociológico», depositado en la carpeta 5, carpetín 1 del Archivo Julio Herrera y Reissig, folios numerados 1-41 (interpolaciones 5a, 18a, 18b, 19+, 36a, 36+ +; faltante 20). He modernizado levemente la ortografía original, principalmente en el uso del tilde, así como la puntuación, pues al tratarse de una escritura nerviosa y apremiada, obviamente nunca revisada por el autor, contiene innumerables imprecisiones y erratas. Los subrayados del original han sido sustituidos por bastardilla, en tanto las notas a pie de página, señaladas con números, han sido agrupadas al final del texto, indicadas con asterisco. El número de folio va entre dobles barras (//); los vocablos de lectura problemática se transcriben entre corchetes ([]), y aquellos ilegibles se registran con puntos suspensivos([...]).

He suprimido de la presente edición los primeros diez folios, pues a pesar de su indudable interés documental, resultan parcialmente redundantes con respecto a los conceptos desarrollados en los subsiguientes. En estos diez folios, que ofician de introducción al conjunto, Herrera sintetiza los principios darwinianos de selección natural, herencia genética, sobrevivien-