

En general la crítica rechazó este exotismo, al que se menciona como «el pecado capital de Herrera». Así comenta Zum Felde:

Tal fue, casi unánimemente, el gran pecado del modernismo latinoamericano, que, en general, aparece hoy como un reflejo del modernismo francés, así en sus formas como en sus motivos... Herrera profesó hasta sus últimos tiempos el mayor desdén por los elementos de su ambiente nativo. La objetividad nacional no existió para él: vivió como envuelto en la nube de su mundo subjetivo, nutrido con las imágenes sugeridas por sus lecturas. Sólo vio y sólo amó esas imágenes (5).

Es evidente el cuño romántico de esta crítica, que culpa al poeta por no satisfacer los requerimientos de localismo o historicismo sostenidos por la escuela. Opiniones más recientes (6) analizan el exotismo, arcaísmo y cosmopolitismo en Herrera como elementos temáticos únicamente, desatendiendo, a nuestro entender, la principal significación de estos recursos.

El poeta uruguayo emplea un procedimiento notable, en el que se sirve de elementos extraños, que alía a los más familiares y próximos para lograr un apartamiento de la realidad objetiva y la consecución del lenguaje simbólico. Para ilustrar esta modalidad hemos elegido dos composiciones de *Los éxtasis de la montaña* y una de *Sonetos de Asia*:

LA VELADA

*La cena ha terminado: legumbres, pan moreno
y uvas aún lujosas de virginal rocío...
Rezaron ya. La luna nieva un candor sereno
y el lago se recoge con lácteo escalofrío.*

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

*Lux canta. Lidé corre. Palemón anda en zancos.
Todos rien... La abuela demándales sosiego.
Anfión, el perro, inclina, junto al anciano ciego,*

*ojos de lazarillo, familiares y francos...
Y al son de las castañas que saltan en el fuego
palpitan al unísono sus corazones blancos (pp. 110-111).*

(5) ALBERTO ZUM FELDE: *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. T. II (Montevideo, 1930), p. 124.

(6) ANTONIO SELUJA: «Las clepsidras», en *Homenaje a Julio Herrera y Reissig* (Montevideo, 1963), pp. 19 a 41.

Al principio parece que el poema se ajusta a una descripción de una velada, tal como lo anticipa el título. Así se mencionan: la cena, legumbres, pan moreno, uvas, castañas, fuego. Paralela a estas alusiones surge la sensación cromática: luna, nieve, candor, lácteo, demacrados, encanecen, blancos, y la imagen desarraigada: «el grupo desanúdase con un placer cabrío». Todo esto, si bien no es exactamente localizable, responde a una realidad común, doméstica. Pero de pronto el poeta introduce lo mitológico: Lux, Lidé, Palemón, Anfión (y refiere este último nombre a un perro, jugando con la jerarquía de la fábula antigua). La coherencia de la descripción se rompe y el texto se diluye en una ambigüedad sugerente:

LA GRANJA

*Monjas blancas y lilas de su largo convento,
las palomas ofician visperas en concilio,
y ante el Sol que, custodia regia, bruñe el idilio,
arrullan al milagro vivo del Sacramento...*

*Una vil pesadumbre, solemne en su aspaviento
suntuoso, ubica el pavo: Gran Sultán en exilio...
El disco de los cisnes sueña Renacimiento,
mármoles y serenos éxtasis de Virgilio.*

*Con pulida elegancia de Tenorio en desplante,
un Aramís erótico, fanfarrón y galante,
el gallo erige... ¡Oh huerto de la dicha sin fiebre!*

*No faltan más que el agua bendita y el hisopo,
para mugir las candidas consejas del pesebre
y cacarear en ronda las fábulas de Esopo (p. 128).*

Aquí la granja reúne a palomas, pavo, cisnes, gallo y vaca y gallinas supuestas en la acción verbal (mugir, cacarear). Toda la escena está impregnada de un cierto matiz religioso y ceremonial: monjas, convento, ofician, visperas, concilio, custodia, milagro, Sacramento, agua bendita, hisopo, pesebre. Para calificar a las aves recurre a lo que se ha denominado *paisaje de cultura*. El oriental opulento para el pavo: «Gran Sultán en exilio»; el renacentista para los cisnes (con su reminiscencia clásica: «Mármoles y serenos éxtasis de Virgilio»); el cortesano para el gallo: «Con pulida elegancia de Tenorio en desplante, / un Aramís erótico, fanfarrón y galante». Al mismo tiempo organiza una tensión dramática entre el misticismo de la primera estrofa y la voluptuosidad oriental o donjuanesca de la segunda y tercera. Posiblemente esto se resuelve en el verso: «... ¡Oh huerto de la dicha

sin fiebre!», si lo entendemos como el huerto de la mortificación. Pero también sería válido interpretarlo literalmente, como un huerto lindero a la granja. Quizá la intención es perderse en el apólogo y lo ficticio: «para mugir las cándidas consejas del pesebre / cacarear en ronda las fábulas de Esopo». Lo que ahora nos interesa es verificar nuevamente el procedimiento de apoyarse en ciertos aspectos de la realidad, que seguidamente van a extrañarse o diversificarse para alcanzar así fuerza simbólica:

INSPIRACION REMOTA

*Muge un caimán. Sobre la tersa duna,
maniobra un beato pescador isleño.
Ara el barco los cauces de mi sueño,
en una etíope religión boyuna...*

*El viento se adormece con alguna
musicación de Grieg. Y en el pequeño
drama del abanico marfileño,
tu escote se ha fugado con la Luna.*

*¡Oh, dame de soñar, Amada mía!
A mí tu néctar de misantropía.
Libemos el café... Y así la sabía*

*noche que quintaesencia mis antojos,
cristalice desvelos en la Arabia
lánguida y iaciturna de tus ojos (p. 390).*

Desde el título el autor manifiesta la tendencia hacia lo lejano. Ubica elementos concretos y reales: caimán, duna, pescador, barco, viento, café; pero inmediatamente los modifica o disocia al anexarles una cualidad o una acción que confunde su realidad. Al caimán le atribuye la acción completamente impropia de mugir; a la duna la califica como tersa; el pescador es beato; el barco, ara; el viento se adormece con alguna musicación de Grieg; el café va a ser libado. Todo regido por el propósito fundamental que intentamos definir en páginas anteriores: las alusiones exóticas o anacrónicas no son un fin en sí. A través de ellas o gracias a la cualidad abierta y más libre que ellas suponen, el poeta intenta alcanzar la representación simbólica.

El análisis podría continuarse, pero confiamos en que lo hecho más arriba sea suficiente para apreciar esta valiosa característica de la obra de Herrera y Reissig.

II. LA COMPRESIÓN DEL POETA O DE LO SUBJETIVO

La manera como se califica al poeta es sintomática de las ideas de una época (7). Platón lo veía como un poseído; Aristóteles, como un imitador de la naturaleza animada; el cristianismo le impone su idea trascendente de la revelación. En el romanticismo culmina lo que los psicólogos sociales denominan el proceso de *individuación*, o sea la separación o independencia del individuo de todo contexto (social, político, económico, religioso) en el que estaba integrado; dicho en otras palabras, el hombre de Occidente alcanza la «libertad de». Pero, y siempre de acuerdo con estas teorías, esa conquista es ambigua y conflictual:

Por un lado, lo hace más independiente y más crítico, otorgándole una mayor confianza en sí mismo, y por otro, más solo, aislado y atemorizado (8).

La imagen del poeta romántico, del vate, se corresponde con esta visión. Por una parte, la exaltación soberbia del yo, y por la otra, la soledad y el apartamiento. Al poner el énfasis en el hombre se procede en detrimento del mundo. Esto crea un desequilibrio paradójico:

El subjetivismo moderno afirma la existencia del mundo exterior solamente a partir de la conciencia. Una y otra vez esa conciencia se postula como una conciencia trascendental y una y otra vez se enfrenta al solipsismo. La conciencia no puede salir de sí y fundar el mundo (9).

El poeta moderno intenta resolver este dilema o, al menos, hacerlo consciente. Baudelaire, de acuerdo con la idea de las correspondencias, ve al poeta como traductor:

El poeta está investido del poder casi mágico de deducir y de precisar el sentido de este simbolismo universal. Más aún, conoce la génesis de su creación. Ve en ella, gracias a una intuición de iluminado, los elementos que surgen de una especie de boca de sombra que tal vez sea el Absoluto, tal vez la Nada (10).

Rimbaud lo entenderá como un vidente:

Rimbaud, de la misma manera que algunos teósofos, considera al Creador como una especie de Verbo misterioso que crea cosas, profi-

(7) OCTAVIO PAZ: *El arco y la lira* (México, 1967). Ver capítulo: La inspiración, pp. 160 a 181.

(8) ERICH FROMM: *El miedo a la libertad* (Buenos Aires, 1961), p. 135.

(9) PAZ: *El arco y...*, p. 161.

(10) SCHMIDT: *La literatura...*, pp. 7-8.