

PROLOGO

Herrera y Reissig está situado ya, definitivamente, como uno de los tres poetas mayores del Modernismo hispanoamericano, y uno, entre los grandes, de la poesía en lengua castellana de todos los tiempos. Sin el perfil imperial de Darío, fundador y pontífice de aquel movimiento literario en América y en España, y sin la proteica potencialidad y el enciclopedismo intelectual de Lugones —poetas ambos con quienes integra esa *trimurti* del Modernismo— Herrera ha llegado a una magia más sutil del lenguaje poético, fundiendo en prodigiosa unidad funcional el complejo y refinado barroquismo del estilo con la pura subjetividad lírica. Y como la poesía del ciclo modernista en América ha sido superior a la de España, su posición en el conjunto anfictiónico de la lengua, y en cuanto respecta a ese período histórico, se mantiene la misma, dentro de esa integración.

Pero su posición, en el plano más alto de la poesía mundial, trasciende, asimismo, esa limitación relativa de idioma y de época, como ocurre con todos los grandes poetas, que lo son, precisamente, en virtud de la universalidad de su arte.¹

Si bien es cierto que en sus primeros ejercicios retóricos de catecúmeno, tras de su conversión casi súbita al

(1) Parecería que, en esta referencia, a los Ases del Modernismo, omitiéramos indebidamente a Delmira Agustini, poetisa genial — Es que, el Modernismo, en la autora de *Los Calices Vacíos*, es una cualidad secundaria, extrínseca, no intrínseca, debido más a un hecho de gravitación temporal dentro de cierto lenguaje literario de época, que a la índole y la significación de su poesía, que escapa a una definición de ese género. Lo grande de ella no es lo que tiene de modernista, sino al contrario: esa sería su flaqueza.

Modernismo, hacia 1899, se evidencia la influencia formal dominante de sus maestros inmediatos: Darío, Lugones, en proceso rapidísimo de maduración se amancipa de ambos, llegando a la propiedad magistral de su estilo, en una perfecta síntesis de las dos corrientes universalizadas del movimiento: la parnasiana y la simbolista. De la influencia Darío-Lugones, pasa a beber directamente en las fuentes mismas del esteticismo francés, imperante en la segunda mitad del XIX, asimilando todos sus elementos originarios para reelaborarlos en su secreto laboratorio interior de alquimista. De modo que, estando todos ellos en él — de Baudelaire a Verlaine, de Mallarmé a Samain — con sus virtualidades de iniciadores, él es todos, refundidos, siendo por lo tanto, él mismo. El último gran epígono hispanoamericano de la escuela, es una síntesis maravillosa de toda la enseñanza hermética en poesía.

Pero, siendo la modalidad estética del autor de "Los Parques Abandonados", parte de un vasto y múltiple fenómeno literario de época, para comprenderlo en sus verdaderos términos es necesario encararlo en el cuadro fenomenológico que integra y de cuyos caracteres y significaciones participa.

Desde 1852, en el Prólogo de *Poèmes Antiques*. Leconte de Lisle, anunciando el fin del Romanticismo, "cet art de seconde main...", proclama la teoría del Arte por el Arte, es decir, lo que luego se ha llamado el Esteticismo, y que sería en adelante la de todas las escuelas poéticas de Francia: y de casi toda Europa. Pero, más profundo y trascendente que el solemne pontífice parnasiano, rival de Hugo, — a quien luego tacharían de "académico" — el verdadero genio inspirador de todo el movimiento poético, padre de la Decadencia, (Decadencia que, por aparente paradoja, marca la mayor grandeza de la lírica en Francia, su Siglo de Oro) el ángel sombrío de *Las Flores del Mal*, da, en

1856, el libro único y original, aquel del cual parten todos los caminos, y trae en sí el germen o el “fermento” de todas las formas. Todos los post-románticos fueron entonces parnasianos (por el *Parnasse Contemporaine*, del editor Lamerre) hasta que en 1885, Moreas, en “El XIX siècle”, inaugura el nombre de “simbolismo” para los “disidentes” del Parnaso, el que habría de prevalecer como denominación definitiva de una estética. Sin embargo, hacia el mismo tiempo, los postreros románticos, —Gautier, Babbille, Barbey— proclaman y practican ya un credo estético que se aleja tanto del romanticismo como se acerca al modo parnasiano. Y es, precisamente Theophile Gautier, el mismo del chaleco más famoso en la historia de la Literatura, el de las grandes pasadas batallas románticas del 35 — y a quien están dedicadas *Las Flores del Mal* como “au poète impeccable, au parfait magicien des lettres françaises”— quien, en su magnífico estudio sobre Baudelaire, que sirve de Prólogo a la segunda edición del libro genial, aparecida después de la muerte del poeta “maldito”, formula la primera y por siempre válida definición de la nueva Estética, la que comprende a las diversas ramas en que se divide el árbol de la *Decadencia*, cuyo común denominador consiste en ese refinado barroquismo del lenguaje, —el mismo que define a Herrera y Reissig, medio siglo después— el “stil d’or”, que declara Verlaine.

Decía Gautier: —“El poeta de *Las Flores del Mal*, amaba lo que se llama impropriamente el estilo de decadencia, y que no es otra cosa que al arte llegado a ese punto de madurez extrema que determina a sus soles oblicuos las civilizaciones que envejecen: estilo ingenioso, complicado, sabio, lleno de matices y de búsquedas, haciendo retroceder siempre los límites de la lengua, tomando prestado a todos los vocabularios técnicos, colores a todas las paletas, notas a todos los claves, esforzándose en hacer rendir al pensa-

miento lo que tiene de más inefable, y a la forma sus contornos más vagos y más fugitivos, escuchando para traducirlas las confidencias más sutiles de la neurosis, las confesiones de la pasión fatigada que se deprava, y las alucinaciones bizarras de la idea fija, tornándose locura. Se puede recordar a propósito de él, la lengua jaspeada ya de los verdores de la descomposición y como "faisandée" del Bajo Imperio Romano, y los refinamientos complicados de la escuela byzantina, últimas formas del arte griego caído en delicuescencia; pero tal es, el idioma necesario y fatal de los pueblos y las civilizaciones donde la vida ficticia ha reemplazado a la vida natural, y desenvuelto en el hombre deseos desconocidos. Nada menos fácil, por lo demás, que este estilo despreciado por los pedantes, pues él expresa ideas nuevas con formas nuevas, y palabras que no se habían oído todavía"...

Estos conceptos tienen su confirmación y otras precisiones, en las posteriores declaraciones teóricas de los maestros del Simbolismo, tales como se contienen, por ejemplo, en "Art Poétique" de Verlaine, con aquello tan repetido de "la música ante todo" y de "torcerle el cuello" (a la elocuencia); o aquello de Mallarmé: "Las cosas no deben ser dichas sino sugeridas", como en la música, cuya esencia, según Valéry, es la clave de todo el fenómeno simbolista.

El Prólogo de Gautier es del 68. En el *Parnaso*, de Lamerre, consta también el famoso manifiesto simbolista de Moreas, en el 85, que consagra la adopción definitiva de ese nombre. Pero al año siguiente del Manifiesto, Verlaine vuelve a reivindicar para sí, para su poesía, el mote "decadente" de que ya hablara Gautier en el 68, y que el mismo autor de "Poèmes Saturniennes" había asumido en el difundido verso: —"Je suis l'empire a la fin de la decadence..." Y para que no hubiera dudas al respecto, la revista de sus amigos, que él patrocina, se llama precisa-

mente "Le Decadente", empleada la palabra en el mismo sentido que la definiera Gautier.

En la segunda edición de *Los Raros*, de 1905, se queja Darío: —"Fui atacado y calificado con la inevitable palabra "decadente". Pero, ¿acaso el nombre no estaba autorizado por Verlaine, su "padre y maestro mágico, liróforo celeste...", dándole un valor distinto al peyorativo del vulgo académico? Recordemos, empero, que tampoco Darío se quiso llamar nunca simbolista, ni siquiera modernista; que no aceptó ningún nombre de escuela, pues, pretendía estar fuera y por encima de ellas. Y lo estaba en cierto modo, por supuesto: en el modo que toda personalidad auténtica puede tener una modalidad propia, dentro y a través del común denominador de un bien definido estilo de época. También Herrera y Reissig estaba en esa posición con respecto al Modernismo, llámasele simbolista o decadente, y siendo, en verdad y a su manera, ambas cosas.

Ecléctico, universal, cosmopolita, "con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo", así quería ser Darío, y lo fue; o lo es. Mas, en realidad, tanto él como sus ilustres cofrades de la época, operaban a sabiendas o sin saberlo, dentro de la doble corriente parnasiano-simbolista, y eran "decadentes" aunque no les gustara la palabra; porque el Decadentismo, tal como acabamos de verlo, en el Prólogo de Gautier, es la clave de toda su estética, no siendo aquello de la música de que nos hablan Verlaine y Valéry, sino formas de manifestación de ese estado de conciencia estética. La definición de Valéry, último gran sobreviviente del grupo de Mallarmé, y por tanto, muy testimonial, en el Prefacio del libro de versos *Connaissance de la Déesse*, de su amigo L. Fabre, asegura, hacia 1920, que, "lo que fue bautizado con el nombre de Simbolismo", se resume muy simplemente en la intención común a varias familias de poetas, de "reprender a la Musique leur bien". Podría admitirse como

exacta esa explicación en lo que se refiere al Simbolismo, —entendiendo que ella alude a la esencia psicológica de la música no a sus formas sonoras de concreción— pero deja fuera la otra rama de esa doble estética: la parnasiana, cuyas formas tendrían más similitud íntima con la plástica, tal como le vemos en Leconte, en Heredia, en Regnier, en Samain y, aquí, en América, en parte del mismo Darío, y más aún en “Los Extasis de la Montaña” y en “Las Clepsidras” de Herrera y Reissig. ¿No fueron, sus cultores, calificados de “lapidarios” y de “orfebres”, por el ajuste y la preciosidad verbal de sus versos?

Pero, en verdad, ambas formas no aparecen casi nunca separadas y exclusivas, sino, antes bien, coexistentes al par en los mismos poetas; y aun en los mismos poemas. En Regnier y Samain, se presentan casi refundidas. Y así en Herrera y Reissig, aunque predominando más la una o la otra, según se observen en las “Eglogánimas” o las “Eufordias”. Regnier es predominantemente simbolista en toda su producción, hasta 1896 en que aparece *Jeux rustiques et divins* y en 1900 *Médailles d'argile*, libros ambos en la manera netamente parnasiana, resultando un Heredia más sutil, un Heredia pasado por el Simbolismo; y se le considera uno, sin embargo, de los maestros de esta escuela de *orfebres* y *lapidarios*.

El Modernismo hispanoamericano, es, desde su iniciación en Darío, una síntesis de ambas maneras. Y por ende, sus caracteres comunes y fundamentales están dentro del “decadentismo”, como estética general de su tiempo. Como norma estética, nada existe pues, de original, en la poesía de los líricos (o los “líridas”, como también se les llamó en su hora), de esta porción del mundo, ni en los mayores, ya citados, ni desde luego, en los menores, que no citamos. Todos son “epígonos” de aquellos “hermes” europeos, — valgan las palabras introducidas por Cansinos Assens. E in-

tegran el gran movimiento de la poesía occidental de la segunda mitad del Ochocientos, y primera década del Novecientos, hasta la primera gran guerra mundial, comprendiendo, asimismo, en parte, los géneros en prosa, e integrando —con el Impresionismo pictórico y musical— el estado de conciencia estética propio de toda una época. Sólo se levanta, frente a ella, como un fenómeno aparte, Walt Whitman; pero Whitman tuvo muy escasa resonancia en esta América, que vivía bajo el influjo dominante de la cultura europea, mayormente de la francesa. En el Uruguay, Armand Vasseur tradujo *Hojas de Hierba* (no muy fielmente): pero en su propia poesía, la influencia whitmaniana no es mucha. Aun en él, predomina —aparte de su horrendo cientificismo— el influjo de poetas europeos revolucionarios (en el sentido social) tales como Verhaerent, Rappizardi y otros.

La posible originalidad modernista está únicamente en la personalidad de cada poeta, que es, después de todo, donde debe estar, pues las “escuelas” —entendiendo por ello una comunidad de conciencia estética epocal— no son originales de nadie, sino formaciones de desenvolvimiento colectivo, fenómenos históricos de la evolución de la cultura. Así, vemos que, tanto Darío como Lugones o Herrera presentan espirituales y formales semejanzas con sus maestros franceses, pero no dejan de ser ellos mismos, por la manera propia de manejar los motivos y las palabras, en función de la expresividad psicológica.

La influencia normativa, por más imperiosa que sea, (y lo fue tanto para nuestros modernistas como lo había sido para los románticos) —y aún más que las normas conscientemente adoptadas, las sugerencias estéticas operando en el Subconciente— no inhiben la personalidad, cuando ésta existe, como hecho psicológico lo suficientemente personal para requerir expresión propia, asimilando de todos

los elementos de esa alma colectiva estética, y operando con ellos para expresarse en virtud de su "*principii individuationis*".

La misma diversidad de influencias dentro de tendencias acordes, tal como ocurre con nuestros modernistas hispanoamericanos (denominación ésta que el movimiento parnasiano-simbolista asumió en América y en España, aunque abarcando otras formas literarias de la época) recibidas de muchos poetas franceses de personalidad distinta, si bien de igual "escuela", y no de uno solo de ellos (que en esto estaría el mayor peligro) da por resultado un producto que, teniendo rasgos generales comunes, normativos, no es reflejo de ninguno de aquellos, sino otro, diferenciado, al modo como la fusión de dos o más colores da un color distinto, particular. Así lo comprobamos en Darío y luego en Herrera. Pero lo que diferencia y particulariza verdaderamente el nuevo producto de esa fusión es la personalidad del poeta, que dispone los elementos estéticos en virtud de su propia manifestación. Sin la pre-existencia de esa personalidad psicológica, imperativa, no se produciría el valor propio.

Hay, sin embargo, analogías de caracteres; lo que produce analogías literarias. Tal es el caso de Samain y de Herrera. Al gran poeta francés finisecular, que, también como Herrera murió muy joven, en la plenitud de su obra lírica, la crítica francesa atribuye la cualidad de haber unido el sentimiento romántico, al artificio precioso del parnasianismo y a la sutileza musical del simbolismo, resultando como un ecléctico de las esencias poéticas del siglo. Basta esta definición, atestiguada por la lectura de *Aux flanc du vase*, *Le jardin de l'Infante*, *Les Charriots d'Or*, para comprender la influencia ejercida por aquél sobre el autor de "Los Parques Abandonados". Lo mismo habría que decir de él. El es, también, un poeta de

esencia romántica, manifestándose dentro de la más refinada y compleja forma verbal, del artificio estético más sutil. Quien, como Samain dice "Mon âme est un enfant en robe de parade", o "Mon âme est un velours douloureux que tout froisse...", es bien el hermano mayor del sensitivo y delicado orfebre y músico verbal de la "Torre de los Panoramas". Un "doloroso terciopelo oscuro" y un "como un niño me alejé llorando", andan por las "Eufocordias". Pero este último es un verso de Musset, nada menos, (queremos decir: nada más romántico) que sirve de acápite a un soneto herreriano; y al que recuerda aquel niño samaineano, triste en su traje de fiesta. El traje de fiesta es, en Samain como en Herrera, el esteticismo formal; el niño, lo romántico que había dentro. Y esto es algo de lo que más diferencia a Herrera de Lugones, ambos discípulos de Samain en ese tipo de soneto. Lugones no era romántico, aunque en sus juveniles primigenias *Montañas del Oro* predomine la influencia de la retórica grandilocuente de Hugo. Lugones fue siempre, a través de todos sus avatares poéticos, un retórico poderoso, un consumado artifice verbal, capaz de producir con igual maestría técnica en todos los estilos. De ahí que, dentro del complejo barroquismo verbal de Herrera, se halle siempre, sutilmente administrado, aquel estremecimiento de alma, aquella herencia patética, en él estilizada, alambicada, del viejo (y tal vez eterno) "Sturm und Drang"; pero unido al otro "estremecimiento" que Hugo ya sintiera en la poesía de Baudelaire (y que tampoco experimentó auténticamente Lugones, tampoco fue en él vivencia, aunque pudo versificarlo magistralmente): el de la "Decadencia", el de la Neurosis. Sentimiento romántico, sensibilidad decadente, unidos, estilizados, destilados a través de los finísimos alambiques de su esteticismo formal, hacen de la poesía de Herrera una síntesis propia, una expresión auténtica en sí

misma, y de las más valiosas, en la antología poética de esa gran época occidental de la Literatura; es decir, un clásico del Modernismo.

*
**

Mas, ha de tenerse en cuenta que, la relativa originalidad del Modernismo poética hispanoamericano —del cual está dicho que no es original en el sentido de su origen— implica, sin embargo, un factor de orden más genérico y común que el de la sola personalidad intrínseca del poeta. Este factor consiste en la renovación del lenguaje en virtud de la nueva estética. Se produce así, en Hispanoamérica una nueva forma de la propia escuela, tal como se manifestara en Francia, su patria de origen, al ser transfundida su estética al cuerpo formal de un nuevo idioma. Pues, implicando la estética del Modernismo, ante todo, en sus técnicas o procedimientos fundamentales, una renovación del lenguaje, a más de su enorme enriquecimiento, el trasplante hispanoamericano importa tanto como una recreación.

Todo nuevo movimiento poético de época, trae consigo, necesariamente, una renovación del lenguaje. El vocabulario poético del Romanticismo no es el del Neoclasicismo académico que le precede y al que sustituye. Pero esa renovación idiomática atañe sólo al repertorio verbal: no es una revolución como la del Modernismo, porque ésta alcanza, además, a la función misma de la palabra y a su contenido, al hacer de ella el instrumento refinado, hipersensible y complejo de una estética que le atribuye y exige valores plásticos y musicales, virtualidades de sugerencia, perspectivas psíquicas que modifican y multiplican su sentido primario, directo, y estrictamente gramatical.

Las palabras, en la poética modernista hispanoamericana, —como en la parnasiano-simbolista francesa— ad-

quieren un segundo, un tercero o más planos de significación, una dimensión distinta a la del Diccionario de la Lengua. Y esta operación determina ya, de por sí, necesariamente, ese factor de originalidad creadora a que aludimos. Basta, para comprender ese fenómeno leer a Herrera y Reissig.

No es cierto lo que aseguró Blanco Fombona en su estudio sobre el Modernismo, en aquel tiempo, —y tal como lo creían muchos modernistas y lo han seguido afirmando críticos posteriores— que este estilo de época convirtió en oro el bronce de la lengua española, aludiendo así al lenguaje duro y enfático de los anteriores. Olvidan esos críticos, en su euforia apologética, hiperbolizante, que el castellano contaba ya, históricamente, con formas de lenguaje tan refinadas, tan “aureas”, como las de Góngora, por ejemplo (a quien Verlaine llamaba “ese simbolista..”), que otros clásicos del Siglo de Oro, como Garcilaso, Quevedo, San Juan de la Cruz, no escribían tampoco sus versos en lengua broncea, sino bastante sutil; y que aun en fecha más próxima, tampoco puede ser clasificada de tal, la lengua de Bécquer, que introdujo en el castellano oratorio de la época, la levedad y la musicalidad vagorosa que sus adversarios campanudos llamaban “suspirillos germánicos”, aludiendo a Heine.

Pero sí, es cierto, que el Modernismo introdujo, sistematizándolo, el principio del estilo “ingenioso, sabio, complicado, etc.” de que ya hablara Gautier, salvando esa gran laguna de dos siglos (con excepción de Bécquer) y realizando así esa recreación idiomática de aquel estilo. Si ella fue inaugurada por Darío en *Prosas Profanas*, seguida por Lugones en *Los Crepúsculos del Jardín*, *Lunario Sentimental* y otros, a nuestro parecer culmina en Herrera y Reissig. Su “Tertulia Lunática”, antes, su “Desolación Absurda” —aunque también, en mucho, sus Eglogánimas y

Eufocordias,— son las cumbres de esa transfiguración estética del idioma, representativa de una época magnífica de la poesía hispanoamericana, no menos perdurable, en su valor, que la del Siglo de Oro hispánico.

*
**

La conversión, casi súbita, de Herrera, al Modernismo, es un fenómeno de psicología literaria muy singular y sorprendente, difícilmente explicable dentro de lo normal. En artículos de crítica dados en "La Revista" —la publicación quincenal aparecida en Agosto de 1899, bajo su dirección— condena, como una aberración, la nueva estética, sobre la cual demuestra, sin embargo, perfecto conocimiento. Y en la misma revista, en el mismo año, es decir, con dos o tres meses de diferencia, aparece su primera composición de tipo "decadente", la titulada "Wagnerianas", y sin que medie advertencia ni justificación alguna de su parte, en lo que parecería implicar una contradicción. Es un viraje radical y repentino. Entre los años 98 y 99, pero no en "La Revista", que no había aparecido todavía, sino en otras publicaciones literarias del país, había dado a conocer sus Cantos "A España", "A Castelar", "A Lamartine", "A Guido Spano", todos dentro de la vieja retórica romántica, ya desaparecida en Europa, pero aún recalcitrante en América, con predominio de la elocuencia hugoniana. A todo esto, hacía ya casi un lustro que Rubén Darío había publicado *Los Raros* y *Prosas Profanas*, iniciando con impulso dominador la nueva escuela, importada de Francia. Y ya Rodó había publicado en "La Revista Nacional" de Montevideo, que codirigía, su amplio comentario al libro inicial de Darío y, en general, al movimiento renovador que representaba. Herrera permanecía, pues, ajeno y adverso a ese movimiento fundamental en la historia

de la poesía hispano-americana. Adviértase asimismo que el propio Lugones, ya convertido por Darío a la nueva estética, tras su todavía romántico primer libro juvenil *Las Montañas del Oro*, había dado a conocer también en revistas argentinas, algunos sonetos de "Los Doce Gozos".

Parece que al rezagado —y empecinado— conservador romántico de la víspera, le hiere, de improviso, algún misterioso rayo revelatorio interno, en ese Camino de Damasco literario, que empieza en sus artículos persecutorios contra la nueva estética; y el enemigo de su culto se convierte en su mayor devoto. Normalmente, no basta para comprender ese singular y un poco desconcertante fenómeno psicológico, la influencia aducida de su joven amigo Vidal Belo, de quien inserta en "La Revista" los poemas "Pontifical" y "Noche Blanca", de corte simbolista; composiciones éstas —sólo discretas— que, por tanto, son las primeras de esa modalidad aparecidas en el Uruguay. Pero ya Herrera conocía esa modalidad suficientemente, en publicaciones europeas, como se deduce de sus artículos.

Otro factor, principal o complementario, se ha aducido también, además de ese: la influencia que habría ejercido sobre él su otro amigo modernista de entonces, Roberto de las Carreras, escritor recién llegado de París, en ese fin de siglo. Es una mera conjetura lógica, pero sin pruebas. No existe documento alguno que lo atestigüe. Por lo demás, y eso es lo más extraño, el mismo Herrera nunca dio explicación alguna de ese cambio de posición.

R. de las Carreras, de los primeros contertulios de "La Torre", personaje famoso en la historia literaria del Uruguay —no tanto por el valimiento en sí de sus escritos, cuanto por su ruidosa militancia de dandy anarquista y quijote paradójal del Amor Libre, prodigándose en crónicas escandalosas y agresivos panfletos revolucionarios— pudo, efectivamente, ejercer gran influencia por su

personalidad bizarra, de fama diabólica en el ambiente, sobre el ánimo de Herrera y Reissig; pero mayormente en el plano ideológico que en el estético. Ideológicamente, esa influencia parece evidenciarse en la actitud de agresivo antinacionalismo de que Herrera hace gala y desplante, en sus escritos en prosa, y cuya más notable expresión es su *Epílogo wagneriano a la Política de Fusión*, el alegato crítico de tipo panfletario, publicado en forma epistolar, con motivo del libro de su amigo Onetto y Viana, aparecido en 1902, de materia histórico-política. Y es versión, no confirmada, que por este tiempo trabajaba en colaboración con R. de las Carreras en un libro de terrible sátira contra el ambiente social e intelectual del país, que no llegó a publicarse y del cual no se conservan borradores. Pero, el impacto convictivo de este contertulio diabólico de "La Torre" en la conversión estética de Herrera es ya sólo hipótesis, probabilidad. Lástima que no existan hasta hoy, datos más concretos y seguros sobre el fenómeno de esa súbita transformación que sigue un tanto misteriosa, de uno de los mayores representantes del Modernismo.

Otro problema literario: la semejanza de cierta parte de la obra de Herrera con la de Lugones, parece haber sido, en cambio, resuelto sobre datos concretos. En el año 1914, la Editorial Garnier, de París, publicó *Los Peregrinos de Piedra* con un prólogo de Rufino Blanco Fombona, afirmando que Leopoldo Lugones había imitado a Herrera y Reissig en la serie de sus sonetos "Los Doce Gozos", incluida en "Los Crepúsculos del Jardín". El caso planteado por el escritor venezolano, que provocó resonantes polémicas, se basaba en el hecho confusivo de que el citado libro de Lugones apareció en 1905, después de haber sido publicados los sonetos de Herrera en revistas del Plata. En la colección póstuma de sus obras completas, Miranda los incluye bajo el título general de la parte titulada *Los Mai-*

tines de la Noche, nombre éste que ya se hiciera muy conocido en su tiempo, en vida del autor.

Blanco Fombona ignoraba que los sonetos de Lugones aludidos en ese juicio habían sido ya publicados anteriormente a los de Herrera, también en revistas platenses. La "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales", de Montevideo, insertaba en su número del 10 de Agosto de 1897, el soneto de Lugones titulado "El Pañuelo", que forma parte de esa serie mencionada.

Y en el año 98, la revista argentina "La Quincena" publicaba íntegramente "Los Doce Gozos". Este dato fue revelado por Horacio Quiroga, en artículo aparecido en "El Hogar", la popular revista ilustrada porteña, en Julio de 1925. Por su parte, el crítico uruguayo José Pereira Rodríguez, ha dado a conocer el dato de la grabación en cilindros fonográficos —hecha en Marzo de 1901— por el propio Lugones, de algunos sonetos suyos, a pedido del "Consistorio del Gay Saber", el otro cenáculo modernista de la época, que presidía Quiroga. La oportunidad fue la breve visita de Lugones a Montevideo, en carácter de delegado argentino a un Congreso Científico Iberoamericano que se efectuaba en esta Capital. Invitado por los componentes del Consistorio, admiradores devotos de Lugones, Herrera conoció personalmente al argentino en esa oportunidad, y escuchó el recital de los sonetos grabados en los cilindros (que se perdieron). La prioridad temporal de Lugones, en ese aspecto, ha quedado pues, comprobada documentalmente. Pero ello en nada afecta la personalidad ni la obra total de Herrera. En todo caso, habría que referirse —para juzgar de esa semejanza estilística— al antecedente común de ambos poetas platenses: el francés Albert Samain, en sus libros *Aux flancs du Vase* y *Le Charriot d'Or*, tal como se ha anotado ya en esta reseña. Y ello, que se refiriera especialmente a la parte de su obra "Los Par-

ques Abandonados" (Eglogánimas), por las razones ya apuntadas, tampoco afectaría en lo principal el valor auténtico de la poesía herreriana.

También se ha discutido mucho acerca de la versión difundida en su tiempo —y, mayormente, es claro, por sus enemigos— sobre la morfinomanía del poeta. Lo que se sabe, al respecto, es lo siguiente. Hacia 1901, según datos de sus familiares, y durante una corta excursión a Piriápolis, sufrió un grave ataque al corazón, y hubo que traerlo precipitadamente a Montevideo, donde, el Dr. B. Etchepare, que le asistía, le recetó morfina para calmar los sufrimientos del mal. De entonces data el uso de la droga que Herrera hacía, a veces, cuando sufría crisis de su taquicardia. De ahí esa versión de que era morfinómano, lo que fue siempre negado por sus allegados. El testimonio al parecer más concreto a favor de esa versión, es una crónica aparecida en Enero de 1907, en la revista porteña "Caras y Caretas", firmada por J. de Soiza Reylly, titulada "Los martirios de un poeta aristócrata". En ese reportaje, con vistas al sensacionalismo, que cultivaba como modalidad el citado cronista, Herrera mismo declara el uso de la morfina como exitante mental. Y en una de las cuatro fotografías que ilustran la nota, tomadas en "La Torre", aparece el poeta aplicándose —o simulándolo— una inyección. Seguramente ha sido ésta la base de esa difundida leyenda; y es indudable que el mismo Herrera se complacía en ella. Pero es también casi seguro —dadas sus características— que en realidad no se trata sino de una "posse", uno de esos gestos "pour epater les bourgeois", deporte literario favorito, entonces, entre los "decadentes" —y del que Herrera dio otras muestras— cuyo ilustre iniciador, como se sabe, fue Baudelaire, al declarar, entre otras reales o fingidas extravagancias, que le placía comer sesos de niño. Por lo demás, toda su poesía, aún en sus partes más oscu-

ras —como en “Tertulia Lunática”— es de una lucidez intelectual, es decir, autocrítica, que parecería difícilmente posible en estado mórbido; aunque tal fenómeno no pueda descartarse en absoluto. Más, aun cuando pudiera atribuirse a la morfina un poder estimulante de la actividad mental, sin inhibición del pleno dominio autocrítico, ha de tenerse en cuenta que toda la obra válida de Herrera — y más la mejor — es producto, no de momentos extraordinarios de exaltación imaginativa, sino de una elaboración y reelaboración constantes del artífice, labor de corrección, de modificación, de ajuste, como lo prueban sus manuscritos. Por lo demás, como estas anotaciones no responden a ningún problema de orden moral, sino puramente psicológico, cabe aclarar que, fuera o no parte de su obra, realizada bajo ese estímulo artificial, su valor estético no se alteraría; pues, lo que vale, al fin, es el producto, no los factores.

*
**

En su famosa crítica a *Prosas Profanas* de Darío —una de las piezas capitales para formar juicio acerca de la mentalidad de la época— había dicho Rodó, en el 99, expresando el pensamiento de su generación acerca del problema del americanismo literario, frente a la promoción reciente del Modernismo: —“Me parece muy justo deplorar que las condiciones de una época de formación, que no tiene lo poético de las edades primitivas ni de las edades refinadas, posterguen indefinidamente en América la posibilidad de un arte en verdad libre y autónomo. Confesémoslo; nuestra América actual es, para el Arte, un suelo bien poco generoso. Para obtener poesía, de las formas cada vez más vagas e inexpressivas de su sociabilidad, es ineficaz el reflejo: sería necesaria la refracción en el cerebro de un iluminado, la refracción en el cerebro de Walt Whit-

man. Fuera de esos dos motivos de inspiración —(se refiere a la Naturaleza y la vida rural)— los poetas que quieran expresar en forma universalmente inteligible, para las almas superiores, modos de pensar y sentir enteramente cultos y “humanos”, deben renunciar a un verdadero sello de americanidad original”. Y, para Darío, el poeta máximo de aquella hora, lo único digno de poesía que había en América era su arqueología precolombiana: “el gran Moctezuma de la silla de oro...” “Lo demás es tuyo, viejo Walt Whitman”.

Todo el Modernismo hispanoamericano, de acuerdo con su cultura estética formalmente europea, y con su estado de alma determinado por la cultura, no por la vida (su vida, estéticamente, era su cultura) estaba en la misma posición intelectual de esos dos maestros de su generación. Pero, en realidad, el conflicto no estaba planteado entre la realidad de la vida americana y las exigencias estéticas de la poesía, pues, la poesía no está en las cosas sino en el poeta, no consiste en las formas de la objetividad sino en la subjetividad del que las recrea estéticamente, dándole valores universalmente humanos. El conflicto planteado era entre realidad y Modernismo. Pero, que ese conflicto no era tampoco insoluble, tal como lo parecía en aquella hora inicial del 900, lo probaron después Lugones y, en parte, el mismo Darío, en sus cantos americanos. *Odas Seculares* de aquél, *Cantos de Vida y Esperanza* de éste, lo atestiguan. Y no citamos a Chocano, porque su poesía indohispana de *Alma América* es demasiado decorativa y retórica; y además, su americanismo es anacrónicamente virreinal.

Herrera y Reissig fue un exotista radical; no salió jamás de su Torre, como salieron Darío y Lugones, para cantar un tema americano. Aunque, es cierto que desapareció muy joven, y que hay indicios de que su actitud podría

haber cambiado a ese respecto. En discurso pronunciado ante la tumba del poeta gauchesco Alcides de María, en 1909, —y tras de hacer una encendida y bizarra apología del viejo criollista de “El Fogón”, declara su intención de “fijar en el mármol del alejandrino, la geórgica nativa”. La intención no pasó de tal, si realmente la hubo; moría al año siguiente, sin dejar rastro alguno de ejecución.

Lo que realmente se desprende de sus escritos, así en verso como en prosa, hasta ese momento, es que profesaba el más airado desdén por el ambiente nacional en que lo había tocado vivir, como un sonámbulo. Esta palabra es suya, precisamente. “No sé qué será de mi arcilla fosfórica y sonámbula, errante sobre este empedrado de trivialismo de provincia...”; dice en el más famoso y documental escrito en prosa que trazó su pluma: el *Epílogo wagneriano a La Política de Fusión*, ya mencionado en esta reseña. Su posición intelectual absolutamente europeísta, asume expresión radical en esa crítica negativa, despiadada, de tono panfletario, flagelando el estado de subdesarrollo cultural del medio nativo, ciudadano. Y aspira a ser justificación de su soberbio desdén y su aislamiento superior.

En realidad, esta página, en la bizarría de su diatriba, es el documento más representativo del conflicto que se produjo entre el estado social del medio ambiente, en su época, y el Modernismo; y no sólo en su país, sino en toda América Latina. El Modernismo era en él, como ya lo había sido en Darío, el Iniciador, en su hora finisecular, un estado de cultura intelectual y principalmente estética, que lo hacía sentirse radicalmente extraño, extranjero, en su medio social, una posición psicológica de desarraigo. El fenómeno del Modernismo se define en América como un total contraste entre la cultura estética europea, del que era el más maduro fruto, y el clima social, cultural, político, de estos países, que

aún permanecían en un estado de desarrollo histórico, en el que predominaban las valoraciones tradicionales y el culto de los principios, y las costumbres solariegas y patricias. Era posible en tal ambiente el idealismo ateneísta de Rodó, pero no el refinado esteticismo modernista. Una negación del famoso axioma positivista de Taine, según el cual el arte es una planta del medio. El medio se hallaba aún, en lo estético, dentro de la tradición romántica que había imperado en toda su formación republicana del XIX. Pocos años después, sin embargo, ese conflicto dialéctico se resolvería por asimilación de las nuevas escuelas.

No es, empero, su posición intelectual, como miembro de una sociedad, lo que importa a la finalidad de este capítulo, sino la significación de esa actitud con respecto a los valores mismos intrínsecos de su poesía. El problema que se plantea es éste: ¿hasta qué punto su exotismo literario es o no un pecado estético que afecte la autenticidad de su obra? No se trata de que el poeta deba o no usar el motivo nacional, por razones éticas, nacionales, sino de las razones puramente estéticas que deben o no determinar esa conducta del poeta —de todo poeta— en cuanto tal.

Cierto es que, en tesis general, la creación poética ha de fundarse, para ser auténtica, en la vivencia propia, en la experiencia o la intuición inmediata de lo real, de las cosas, de los seres, de sí mismo. En este sentido, la poesía de Herrera y Reissig es totalmente de origen literario. Su materia prima, digámoslo así, proviene casi exclusivamente de sus lecturas, de su cultura. Su mundo poético nada tiene que ver con el de su vivencia biográfica, sea ésta ambiental o personal, transfigurada en su creación estética. Sus "Eglogánimas" y sus baladas pastorales, trasuntan un ambiente campestre típicamente europeo, culminando tal exotismo en sus "Sonetos Vascos": o, son también, en parte, reminiscencia de la poesía pastoral clásica.

sica, greco-latina, garcilaseana. Recordemos que la poesía pastoral del Renacimiento — y su novela — cultiva, no el motivo real, nacional, contemporáneo, sino el antiguo, el grecolatino; y no sólo en sus imágenes sino en sus nombres. En esto, Herrera sigue esa tradición literaria; pero, en parte, ofrece también la originalidad de cultivar el motivo eglógico de su tiempo, aunque europeo, no americano, con su colorido típico (tal en los *Sonetos Vascos*), cuyo porqué no deja de ser un tanto misterioso, aun suponiendo lógicamente que provenga de la fuerte sugerencia de alguna lectura (o de grabados).

Sus “Eufocordias”, en cambio, si bien nacidas en ese clima literario en que predomina el color violeta, decadente, francés, puede ser de motivación más general, en sus escenografías, en sus circunstancias; y hasta pudiera ser un poco el de su propio Montevideo, en la melancolía de sus antiguas quintas señoriales, de sus parques con escalinatas, estatuas y glorietas, diseñados a la manera europea, de sus salones barrocos decorados a la francesa o la italiana.

Anotemos, de paso, que el *violeta* es estrenado literariamente, aquí en el Plata, por Lugones. Un soneto de *Los Crepúsculos del Jardín*, empieza: — “Calló por fin el mar; y así fue el caso: — en un largo suspiro violeta, — se extenuaba de amor la tarde quieta — con la ducal decrepitud del raso”. Pero, en Herrera, lo violeta adquiere más subjetividad lírica que en Lugones. “Y palomas violetas salen como recuerdos — de las viejas paredes arrugadas y oscuras”... (“Claroscuro”. — “Los Parques Abandonados”).

No hagamos, en este punto, cuestión de sus *Clepsidras*, de motivación histórica universal, porque ello responde al tipo de motivación exótica, ya usada por los parnasianos, Leconte, Heredia, etc., y que es un rasgo de su estética. En cuanto a otro género de composiciones, de un tipo más abstracto, como “Tertulia Lunática” o “Desolación Absurda”,

—y que es lo más original de su obra— no cabe reprocharle su “literatura”, pues, por su índole, no pueden ser, en sus figuras y en su lenguaje, sino motivaciones del mundo intemporal y universal de la cultura, transportados a un plano subjetivo puramente simbólico, transformados en delirio lírico.

Pero estas últimas observaciones, con motivo de esos poemas, sitúan, no sólo estos poemas mismos, sino, en modo general casi toda su poesía, aun la más objetiva, como las “Eglogánimas”, y aun las “Clepsidras”, en un clima fuera y por encima de aquella posición meramente literaria, en cuanto esta clasificación suponga de negativo con respecto a la autenticidad del contenido. Esa virtud de la autenticidad se da en Herrera —y muy excepcionalmente, por cierto, dentro de la poesía universal— a pesar del carácter “literario” de la materia poética, por la profunda vivencia psíquica, imaginativa, de los temas. En tal sentido de la vivencia imaginativa, Herrera y Reissig es uno de los casos más extraordinarios que se conocen.

Encerrado simbólicamente en su Torre —cuyos verdaderos panoramas, dijimos, no eran los de la objetividad circundante, sino los lejanos, imaginativos, de su poesía— y ajeno mentalmente a toda realidad circunstancial inmediata, ese mundo de sus lecturas, era su verdadero, su único mundo mental, el de sus experiencias anímicas, el de sus contenidos de conciencia. Y como la autenticidad no se refiere, en último término, a la existencia objetiva de las cosas que el poeta maneja, sino a su vivencia interna de las imágenes, así se refieran éstas a cosas distantes en tiempo o espacio, resulta que el mundo poético de Herrera, aunque ajeno a su medio físico y humano, es intrínsecamente auténtico por virtud de esa vivencia subjetiva, que es también experiencia profunda del yo, tanto como la que responde a la vida.

Conviene no olvidar la distinción necesaria entre la autenticidad experiencial biográfica, y la realidad imaginaria, subjetiva, en cuyo caso es idealidad, informando estados de alma puramente líricos. Esta segunda forma de autenticidad, para la que no rige condición de lugar y de tiempo, por cuanto el espíritu es universal e intemporal por naturaleza, —es la que atañe al caso de Herrera y Reissig. Y aunque en él se halla pocas veces esa expresión de la vida subjetiva, directamente, pues la da casi siempre a través de situaciones de ficción, en función de ellas, ella no es menos verdadera, siendo ésta, la suya, una forma puramente poética de expresión, en la que se da la íntima naturaleza de sí mismo, de su temperamento, de su yo profundo. Así lo hallamos mayormente en sus “Eufocordias” y en su “Tertulia Lunática”.

La vivencia de esas situaciones poéticas imaginarias, es como la de los sueños, —en este caso, ensueños— creaciones simbólicas del yo profundo, y expresiones de su psicología. Por lo demás, el mundo mental de la cultura, es, para el hombre civilizado, —y mayormente para el intelectual— una realidad psíquica tan auténtica como la de la experiencia personal inmediata. Los seres de la ficción novelesca y dramática, las situaciones humanas creadas por la literatura y el arte, —por cuanto son expresiones de la vida y el espíritu humanos, forman parte de la conciencia del hombre, integran su mundo subjetivo, son espiritualmente reales; tanto o más reales a veces que aquellos de la realidad inmediatamente percibida. Todo depende del poder de la subjetividad en el individuo. Y la prueba de ese tipo de autenticidad subjetiva en Herrera, es decir, de su verdad poética, está en la maravillosa identificación de su imagen con la vida. Y en el poder mágico de su vivencia sobre el lector.

*
**

¿Cuál es el grado de vigencia de la poesía de Herrera y Reissig, —y, en espécimen, de este tipo de poesía— transcurridos ya más de cincuenta años de su muerte, al entrar en el tiempo de estos apuntes, segunda mitad del siglo? La cuestión se plantea, no sólo con respecto a su propia obra, en particular, sino a todo el Modernismo dentro del cual se sitúa, de cuya psicología y cuya estética participa íntegramente.

Parnasianismo y simbolismo, las dos confluencias principales que lo componen, son corrientes esencialmente esteticistas, vale decir que tienen por principio y finalidad el culto de la belleza en sí misma y por sí sola, con prescindencia de los otros valores de la triada platónica tradicional: la verdad y el bien; mayormente esta última. Ambas se tenían por extra-poéticas. La verdad era creada por el poeta. El bien era su belleza.

de nuestra condición humana, goce de la plenitud de su

El estado de alma de la época que comprende la segunda mitad del XIX, —y, para América Latina, la primera década del XX— en el plano de la Poesía— eso que Rodó llama en su pequeño ensayo *El que vendrá*, hacia el 97, “la caravana de la Decadencia...” — se desentiende de todo otro valor humano que no sea el de la belleza en ese estado, químicamente puro, en que el carbono se convierte en diamante. El hombre y la vida están superados por ese ideal de pureza estética, que aspira a crear en la poesía, por encima de toda realidad humana existencial, y “más allá del Bien y del Mal”, un paraíso ideal maravilloso, donde el espíritu, liberado de todo lo que atañe a este bajo mundo sueño.

Esa voluntad de crear un paraíso artificial, un tras-mundo mágico, patria de la beatitud estética, es lo que identifica, precisamente, la poesía con la música, que es creación espiritual pura, reino absolutamente irreal, o cuya

única realidad está en sí misma. Y tal sería el sentido más íntimo de aquel “prende a la musique leur bien”, que dijo Valéry, definiendo al Simbolismo.

“La realidad es vil”, había dicho a su vez Mallarmé, el maestro; pero no vil sólo éticamente, sino ante todo estéticamente. Y cuando Ortega y Gasset, hacia 1920, habla del “asco de lo humano” —refiriéndose a las corrientes del arte de la época, la de post-guerra, y que rigió hasta la Segunda Guerra Mundial— dice algo que tiene plena aplicación a la época anterior, la “decadente”. ¿Y no podría decirse lo mismo del gongorismo (o, mejor dicho, de Góngora?).

El Modernismo, pues, en sus formas más netas, es un arte de evasión, con respecto a la vida. Y la poesía de Herrera y Reissig se rige toda por esa psicología estética de evasión, de arte puro, de alienación mágica. Esta característica fundamental suya y de su época, es lo que le diferencia y le distancia del estado de conciencia estética predominante en esta otra época del arte. Y no decimos del *concepto* del arte, porque el concepto viene después, es un segundo término consecuente de conciencia intelectual, sino de su psicología, de su sensibilidad, de un imperativo íntimo determinante. Porque si el arte se rigiera por conceptos, por doctrina, y no por imperativos psicológicos, en parte subconcientes, sería un arte sólo intelectual, y por tanto, carente de sustantividad en sí mismo. Y el arte en esta época no es así, felizmente, salvo en el caso de ciertos escritores embargados por principios ideológicos, no estéticos.

La sicología estética de este mediados del siglo, se rige por dos imperativos distintos, actuando a veces juntos, a veces separados; a veces también opuestos; ambos de profundo arraigo en el estado de conciencia del hombre actual. Uno es el de la realidad del ser en su condición

humana, la experiencia existencial, el *phatos* del Yo viviente, del hombre en su dramatismo pascaliano, carnal y metafísico, en su miseria y en su grandeza, en su "sentimiento trágico de la vida" —y de la muerte—, en su destino. El otro podría definirse como un sentimiento, y un sentido, de profunda comunión moral con los demás hombres, con el mundo real, con su contorno humano, creándole el imperativo de su participación, su responsabilidad, su compromiso, con el complejo humano en que está inserto. Al contrario de aquella actitud aristocrática, que apartaba al artista de la comunidad, éste, no separa ahora los valores éticos de los estéticos: tiende a conjugarlos en la integración de su arte. Pero sin confundir el arte con la sociología ni con la política, por que estas son realidades conceptuales, aparte de la índole intuitiva de la poesía, so pena de invalidarse estéticamente. Aunque, naturalmente, el terreno es muy resbaladizo; y se producen caídas.

También se producen caídas en otro sentido: el del estilo, que tiende a ser llevado, por razón funcional, a un tipo de lenguaje llano, simple, cotidiano, el cual suele deslizarse fácilmente hacia el prosaísmo meramente trivial, subvirtiéndose así la calidad estética propia de la poesía; y hasta su razón de ser. Ello ocurre por reacción contra el retoricismo verbal, pero incurriendo a veces en el error contrario, no menos desvirtuante.

En verdad, toda modalidad estética epocal, —vinculada a sus propias circunstancias históricas,— tiene que pasar por esa prueba de las mutaciones temporales. El Modernismo esteticista —con todas sus virtudes y sus defectos,— virtudes y defectos de todo lo humano— está sometido a esa prueba, en esta época, como lo estuvo el neo-clasicismo con respecto a su sucesor, el Romanticismo, y éste con respecto al Modernismo. ¿Qué es lo que sobrevive, de cada escuela? ¿Qué es lo que sobrevive del Modernismo de la primera

década del Novecientos —iniciado en las postrimerías del XIX— en esta nueva y tan distinta posición de conciencia de la segunda mitad del siglo, en América?

Tal vez podría responderse: lo que hay en esa y en toda otra modalidad temporal, de fundamental y permanentemente humano, puesto que el hombre es, en el fondo, el mismo a través de los tiempos y los cambios. El mismo e inmodificable; porque su tipo está fijado como el de toda especie. La evolución es exterior; no lo afecta intrínsecamente. Así, aquellos poetas que han puesto en su arte, bajo cualquier forma, esa realidad esencial y genérica humana, universalmente compartible, identificante, porque tiene sus raíces en esa zona de profundidad permanente, —sobreviven a través de todos los cambios, incorporando su arte a la herencia viviente de la cultura humana. El tiempo no pasa para su verdad interior, antes bien la enriquece con nuevas interpretaciones, porque cada generación pone en ella su propia visión, lo suyo.

Si las grandes escuelas pasan, en aquello que tienen de caduco no de perenne, toda experiencia humana en el curso del tiempo integra la gran experiencia del hombre total, en esa inmensa aventura que es su existencia histórica. ¿Cómo no lo sería, pues, esa doble experiencia, tan patética en su fondo, de la neurosis espiritual de la Decadencia, y esa desesperada —aunque lúcida— voluntad de evasión estética hacia planos de conciencia donde el sueño sustituye a la vida?

Nadie, en el curso de la historia del Arte, ha hecho más radical y hondamente esa experiencia que los “decadentes”. Los auténticos, se entiende, pues también los hubo, artífices sabios y admirables, que han dado perfectamente la forma, pero vacía de alma. Pues, dentro del esteticismo “modernista”, conciente o inconcientemente, queriéndolo o sin quererlo —la poesía también ha expresado lo humano

viviente, existencial. Si bien destilado a través de sus complejos alambiques. ¿Puede desconocerse lo profundamente humano, dramático, de la poesía de Baudelaire, y lo que hay de permanente en su estado de alma?; y lo que hay en Verlaine?; y aun en Mallarmé, no obstante su artificio?; y así, en mayor o menor grado, en otros, de su generación? Hablando de los latinoamericanos, ¿Rubén Darío no ha alcanzado también momentos de auténtico y doloroso lirismo, casi confesional, y está viviente, en muchos de sus poemas mejores (mayormente en *Cantos de Vida y Esperanza*)? Dentro de su poesía, ¿no está muchas veces el hombre, el “de carne y hueso”?

Herrera y Reissig vive, —y no sólo en el Panteón de los muertos ilustres— porque el esteticismo sutilmente barroco de su arte, contiene, en gran parte, una carga humana de lirismo, por cuanto él mismo, su alma, palpita dentro de esa ficción mágica. Así, más evidentemente en sus “Eufordias” (donde el fondo romántico que había en él está apenas velado tras el artificio exquisito de la imagen) y en su “Tertulia Lunática”, tras el dramatismo hermético, por momentos sombríamente funambulesco, de los símbolos, entrando en el infierno terrenal de los poetas “malditos”; pero también en la beatitud panteísta de sus “eglogánimas”, donde cada cuadro es un “estado de alma”. Ya nos lo dice él mismo, lo declara, en esos certeros neologismos.

Mas, ocurre que en él —como en los otros grandes “decadentes”, sus maestros, a los que alcanzó (y aun superó, a veces...)— lo lírico, aún lo más sombrío, está convertido, por virtud del arte, en una especie de masoquismo espiritual; y hasta ese infierno terrenal baudelaireano, se torna en el placer del sufrimiento, al transfigurarse en belleza, ideal de su arte, diosa de su culto, (cuyos templos, actualmente, suelen estar un poco desiertos...)

PROLOGO

Y ello es, también, un modo de comunión estética —y humana— con los demás hombres, en todo tiempo, a pesar de las diferencias de lenguaje, siempre que el lector sea lo suficientemente inteligente para sentir y comprender la presencia de un alma dentro de la simbología de su estilo. Tal vez hoy se le prefiera en su desnudez, como en Vallejo. ¿Pero ello impide comulgar con la posición estética de otra época? Si así fuera, no habría continuidad histórica del arte. Todo el arte universal de los siglos nos sería ajeno. Cada época sería una isla incomunicada, sólo frecuentada por los eruditos. El arte evoluciona en sus formas pero en su fondo humano es idéntico, como la cultura, como el hombre mismo. Hoy no se hace arquitectura gótica, ni música a lo Beethoven: ¿dejamos por ello de admirar y “sentir” a Beethoven o al gótico? No se escribe ya como Herrera y Reissig; pero lo que éste escribió sobrevive en la unidad esencial y total del espíritu humano.

ALBERTO ZUM FELDE