

# LA ESTETICA DE JULIO HERRERA Y REISSIG: EL TRAVESTIDO DE LA MUERTE

ÁNGEL RAMA

De todos aquellos a quienes llamamos "modernistas" porque nos insertaron violentamente en la modernidad y nos hicieron partícipes de una búsqueda artística universal, fue el más tardío y a la vez el más extremado; el más exótico y por lo mismo el más americano, ya que logró despojar de todo aditamento circunstancial a una inflexión del arte europeo para transmutarla en un valor absoluto, tal como es propio de la heterodoxia de las tierras marginales americanas. Para Rubén Darío, un hermano menor, desaforado; para Juan Ramón Jiménez, un hermano mayor, purificado. ¿Y él mismo, qué?

No acarrea misterio mayor que su ingreso al arte. ¿Cómo deviene el poeta que concluyó siendo? El pedestre versificador que a partir de 1898 cantó a España, a Castelar, a Lamartine y hasta a Guido y Spano, a todo lo que en la extinción del siglo XIX representaba la escoria literaria, dos años después se transforma repentinamente en el más brillante, tenso y mágico de los poetas hispanoameri-

canos de su generación. Quien todavía en la fecha trasmutante de 1900 condenaba en un ensayo sobre "Conceptos de crítica", a "lo abstracto, lo raro, lo original", seis meses después se entrega de lleno a esa triada erizada que rigió la idea de modernidad en el área cultural a la que perteneció, transportándola hasta su más sistemática extremación.

Se ha buscado respuesta al enigma por el sendero, frecuentemente oscuro, de las influencias literarias. ¿Acaso los sonetos de *Los Crepúsculos del Jardín* de Leopoldo Lugones, escuchados en el cilindro de una experimental grabación fonográfica en ese destartado cuarto de estudiantes que Horacio Quiroga y sus compañeros designaban pomposamente como el "Consistorio del Gay Saber", fue motivación suficiente para tal alta pirueta estética? ¿Acaso fueron los poemas que Toribio Vidal Belo imitaba de un Darío cuyas obras eran conocidas desde hacía un quinquenio en Buenos Aires y Montevideo? ¿Acaso el encuentro con *Sueño de Oriente* del dandy Roberto de las Carreras, librito que decoraba con lujos y displicencias la literatura francesa de alcoba, pudo generar una modificación tan instantánea?

Más que influencias literarias se perciben aquí opciones de vida, producidas al entrarse el siglo xx. En un texto de 1904, leve y burlón como exige el estilo de la ocultación de la intimidad que había elegido, el poeta dio disimuladamente, al pasar, una explicación de ese giro fundamental que le hizo entrar al arte: "¿Queréis saber de mi amistad primera? Pues bien: fue con la muerte. Mi vocación por el arte se me reveló de un golpe frente a esa enlutada... Yo hubiera debido morir. Eso era lo científico, lo serio. Mi resurrección, en cambio, fue lo literario, lo paradójal, lo enfermo". En ese estilo imitado todavía de Roberto de las Carreras, está aludiendo a un hecho verdadero, ocurrido en 1900, fecha en que él debió morir. Si esta muerte no se produjo, al menos murió la poesía post-romántica y moralizante que practicaba. Su corazón insuficiente resistió a la crisis y la muerte le concedió otro plazo, exactamente de una década de duración, hasta la próxima, tercera y definitiva crisis de su "corazón arrítmico" el 18 de marzo de 1910. En un poema alegórico que escribió por 1903, titulado "La vida", el conato de muerte fue visto por él como un suceso con repercusiones en la pugna de poderes del universo. Prácticamente fue al fin de la vida que se aproximó su corazón, con "latidos de pánico"; de allí lo arrancó una fuerza ajena a él que para cumplir tal hazaña debió

"conjugar lo Imposible". La experiencia que el poeta registra es la del acabamiento definitivo:

De repente, en el elíptico  
drama super-sideral,  
sufrió el cuadrante la suerte  
de un eclipse apocalíptico  
y se detuvo en la muerte.

En los diez años de tregua que le fueron concedidos, ha de construir toda su literatura válida que es una literatura autónoma, completa y coherente. La edifica desde la muerte y contra la muerte, haciendo de ella el punto focal que rige el trazado de líneas, la norma de un sistema de valores que es imprescindible para sustentar una creación artística. Mientras otros poetas de la época buscan ese "aleph", sobre el que rota la invención armónica del arte, en la aceptación consciente del sufrimiento (Martí), o en la entrega al abandono del tiempo (López Velarde), o en la aniquilación del Eros (Darío), Julio Herrera y Reissig descubre que el arte tiene un único punto de apoyo en la vida, que es la muerte, y que desde ese punto debe surgir irradiante la creación poética como una representación suntuosa que oculta a la muerte y simultáneamente la concita, que vive de su presencia y a la vez la enmascara con las más recargadas pompas que son, verazmente, "pompas fúnebres". El arte se le aparece como una humilde, servicial, rencorosa, cómplice, extravagante modista de la muerte, a la que sin cesar viste y alhaja para que parezca una mujer y sea apetecible. Pero, inútilmente, siempre concluye reconociéndola bajo el atavío recamado:

Soñé que te encontrabas junto al muro  
glacial donde termina la existencia,  
paseando tu magnífica opulencia  
de doloroso terciopelo oscuro.

En esta "Decoración heráldica" que vale como el escudo emblemático que alza el combatiente al final de la batalla, cuando todo se ha perdido, la obsesiva figura erótica que pasea por cualquier resquicio de esta poesía como tentando las múltiples formas del corazón y la sensibilidad, asume la duplicidad definitiva de ser Señora y ser Muerte. Las almas se le rinden a su paso, indistinta-

mente, como si fuera una y otra, descubriendo al fin que es una sola, disfrazada de "doloroso terciopelo oscuro" pero reconocible:

y bajo el raso de tu pie verdugo  
puse mi esclavo corazón de alfombra.

El encuentro con la muerte se traspone a un juego de ocultaciones, cuya clave se sitúa en el manejo, siempre inesperado, del travestido. Para llegar indirectamente a ella y poder rendírsele deberá atravesar un campo mágico instaurado mediante un pase de prestidigitación —y eso es para él la función poética— en cuyo centro se halla la imagen de la mujer devoradora endosando sucesivos ropajes: imagen que desciende a través de varias intermediaciones del retrato lujurioso de la *Salomé* de Gustave Moreau que Robert Des Esseintes colgaba en las habitaciones de su casa-espectáculo, pero imagen que se alimenta de un temor nacido de esas mismas suntuosas vestiduras, de que bajo ellas pueda esconderse un poder viril dispuesto a entablar una batalla de resultados mucho más inseguros y seguramente más degradantes que las del amor femenino, si acaso esa *Salomé* no es otra cosa que el travestido de un guerrero.

A lo largo de esa recorrida por sucesivos campos magnéticos donde alternan disfraces, ocultaciones y trasmutaciones, resulta abolido el mundo real, aquel justamente donde estaba situada la criatura humana que es el autor. En Julio Herrera y Reissig, como en todos los poetas modernistas de la onda rubendariana que tuvo su epicentro en Buenos Aires pero destelló en la mayoría de las capitales latinoamericanas, la estética descubierta propició el fatal desdoblamiento de la personalidad. Una cosa fue el poeta, que vivió en un mundo de absolutos artísticos donde la religión del arte no consentía una sola concesión, y otra cosa el hombre a quien se le permitieron, compensatoriamente, las renunciaciones, fracasos y miserias de una condición humana tenida generalmente en menos. La tarea creadora pareció el despliegue de una mampara multicolorada tras la cual desaparecía de nuestra vista el hombre concreto y real, sustituido por un prodigioso funámbulo que hacía las veces de poeta y simultáneamente de "régisseur" del espectáculo ilusionista. Si tal concepción habría de quebrar en la generación de los años diez y sería aborrecida por los López Velarde o los César Vallejo, hasta ellos fue ley aceptada del sistema intelectual. Nos

permite prescindir de incursiones en la vida del hombre Julio Herrera y Reissig. Nada hay en ella de interés y en cambio hay demasiadas cosas grises, pedestres y hasta innobles: es mejor no leer sus cartas a las novias y menos sus epístolas intrigantes a los colegas literarios, ni saber de sus confesiones a los amigos, ni conocer los prólogos ditirámicos a oscuros poetastros admirativos, ni los reportajes sobre sus presuntos paraísos artificiales. Su intento de componer un personaje brillante resultó demasiado penetrado de provincianismos. El rechazo que provocara en José Asunción Silva, durante el naufragio, un Enrique Gómez Carrillos que disertaba sobre los crepúsculos color de ópalo, puede asaltarnos ocasionalmente ante una vida que, como decía de la suya Darío, trascurrió en lo cotidiano. Pero ello no afectaba al otro, al poeta.

\* \* \*

Partir de la experiencia de la muerte comporta asumir la visión del mundo que ella modele, la que no será simplemente su mecánica consecuencia sino que resultará de su conjunción con una determinada filosofía personal, que a su vez no es otra cosa que un determinado momento histórico en el desarrollo de las ideas. Esa experiencia de la muerte la conoce en el 900 bajo el imperio del positivismo. El devocionario que leyó durante sus diversas y a veces dramáticas instancias, fueron los *Principios de sociología* de Herbert Spencer, de tal modo que ella operó sobre las condiciones que había establecido la des-sacralización de la vida moderna obra de Comte, Spencer y sus discípulos. Su experiencia de la muerte no le sobrevino removiendo una básica percepción cristiana de la vida, sino actuando sobre una concepción agnóstica del mundo y ésta fue un componente capital de la visión del mundo a la que salió. Por eso, en un texto significativamente titulado "El círculo de la muerte" (1905) concluyó diciendo: "La hermosura fuera de la ética, tal es el ideal. Libreos al arte de toda conducta".

Consiguientemente a la pérdida de los valores éticos que habían constituido la sociedad en que se había formado y a la desaparición de la noción de bien vinculada a la noción de belleza, el poeta descubre la realidad como un vasto escenario fenoménico donde juegan libremente los sucesos, surgen y se desvanecen, se encadenan mediante leyes físicas o químicas más soñadas que sabidas, eludiendo siempre toda hilación que atravesase un orden moral

predeterminado. Es un universo de objetos aislados y de sensaciones puras y libres, propicio para ejercitar un personal "arts combinatorio" que asocie, mezcle, y deslinde como en un laboratorio que se ha liberado definitivamente del bien y del mal y sólo atienda con curiosidad a los efectos.

No se trata meramente del descubrimiento de una visión distinta de lo real. Surge el sentimiento de que es posible rehacer el mundo, de que éste, en definitiva, no es otra cosa que el campo de una vasta representación a cargo de ese alter-ego del hombre que es el poeta. Contra la nada y el sin valor de la existencia que representa la muerte, se alzan conjuntamente —clamosamente— todas las libertades, para decretar la posibilidad de una invención químicamente pura del mundo que se coloque sobre el cuerpo de la realidad como un vestido sobre el desnudo. El travestido se torna principio rector de vida y de arte: éstos devienen una representación que es urdida con pericia técnica por el poeta-funámbulo en un gran teatro donde se consuma el espectáculo. La realidad íntegra pasa a ser entonces nada más que la materia prima para elaborarse en una ceremonia escénica que tiene tanto de teatro como, provocativamente, de misa. El poeta, vuelto regista y sacerdote mezclados licenciosamente, reinventa allí el mundo, pero no para sí, a pesar del famoso alegato de las "Palabras liminares" de Rubén Darío, sino para un específico público de teatro, exactamente de pequeño teatro de cámara, frente al cual cumple su acto de ilusionismo.

Esa invención del mundo ya no se presentará como imitación de la naturaleza, que tal había sido la consigna romántica y su medida del valor estético, sino como construcción de un aparato artificial que la suplante. La materia original que la naturaleza sigue prestando —empezando por el paisaje, los árboles, los animales, los climas y concluyendo por las criaturas humanas y la mujer misma— se asume a través de un proceso, ya notoriamente tecnificado, bajo las especies de piedras preciosas, sustancias químicas, partituras musicales, formas geométricas, citas literarias, definiciones filosóficas, diagnósticos médicos: ha sido forzada a enmascarse con los ropajes fabricados por el hombre como parte de su constante invención cultural, de tal modo que concluya presentándose como un producto fabricado donde se testimonie el triunfo del artificio sobre la naturaleza y del "acabado" industrial sobre la irregularidad viviente.

En Julio Herrera el proceso es de un rigor extremado, cada

vez más intenso y sistemático, hasta llegar en sus últimos años de poeta a la construcción de monocordes paraísos artificiales que parecen atiborrados bazares orientales.<sup>1</sup> Su inclinación por los temas exóticos, tanto en los "Sonetos de Asia" como en las suntuosas "Clepsidras", responde a esta vocación, algo vulgar y bárbara, de conseguir en el poema una trasmutación alquímica completa:

En torre de marfil, gemas y plata,  
entre mirras y sándalos y nardos,  
ardieron los rajás con sus gallardos  
engastes de tisús y de escarlata . . .

(*Oleo indostánico*)

Pero también en los contemporáneos temas de la vida campesina, como son los de la segunda serie de "Los Extasis de la Montaña", donde parece más difícil cumplir la trasmutación artificiosa con que sustituir el universo natural, el poeta se ingenia para lograr una serie de connotaciones químicas y formas geométricas que hacen del paisaje eglógico un cuadro cezanniano:

Cien fugas de agua viva rezan a la discreta  
ventura de los campos sin lábaro y sin tronos.  
El incienso sulfúrico que arde por los abonos,  
se hermana a los salobres yodos de la caleta . . .

Con sus densos perfiles y sus abruptos conos,  
a lo lejos, la abstracta serranía concreta

<sup>1</sup> La datación de la obra poética de Julio Herrera y Reissig es en general insegura, incluso respecto a la redacción originaria de los materiales publicados por él en diarios y revistas. El mayor intento de reordenación cronológica de la producción del poeta se le debe a Roberto Bula Píriz, a cargo de quien estuvo la edición, estudio preliminar y notas de las *Poesías completas y páginas en prosa*, Madrid, Aguilar, 1961. La más difundida edición anterior fue la de *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1942, donde Guillermo de Torre ordena la obra por series temáticas tratando de ajustarla a las dispuestas por el poeta para los materiales que incluyó en el volumen donde antologizó su obra, *Los Peregrinos de Piedra*, Montevideo, O. M. Bertani, 1909.

una como dormida tormenta violeta  
que el crepúsculo prisma de enigmáticos tonos.

*(Bostezo de luz)*

La ley poeana de las dimensiones reducidas de la composición y de la graduación dentro de ella de las intensidades para alcanzar "efectos", será aplicada rigurosamente por Julio Herrera y Reissig. Dos formas métricas preferirá, el soneto y la décima, sometiendo ambas a una exacerbación de sus condiciones específicas de tal modo que las recorra un implacable crecimiento de las tensiones, tanto rítmicas como poéticas, hasta llevarlas a un paroxismo donde se descargue brutalmente el último o los dos últimos versos con un efecto directo, restallante como el calderón que corona el acto para arrancar el aplauso mientras cae el telón. Ambas estrofas, a pesar de haber cumplido etapas cultas especialmente la primera, no pueden esconder el acento popular y hasta callejero que las distingue y que fuera acuñado nítidamente en el siglo barroco: el soneto ha sido buen conductor de las posteriores efusiones románticas popularizadas y la décima fue una estrofa codiciada por la poesía gauchesca. En el tratamiento que les confirió Julio Herrera resultó respetada y acentuada esa condición rítmica y melódica de raigambre popular, aunque revestida del más suntuoso oropel, creando una de las oscilaciones peculiares de su lírica, entre un arrebato intenso y vulgar por un lado y por otro el retorcimiento almibarado y rico que, aunque creado aparentemente de espaldas a una demanda popular, concluyó siendo anexado por ella, la que hizo de tales refinadas composiciones, como antes de las formas más enrevesadas de la tirada calderoniana o del soneto quevedesco, las preferidas de su pasión por el ingenio y la refulgencia literaria dentro de cánones rítmicos categóricos.

Las formas estróficas preferidas de Julio Herrera funcionarán como los minuciosos retratos contenidos en las sortijas barrocas o en el espejo appollinairiano donde el poeta podía mostrarse íntegra y vitalmente. Son, efectivamente, marcos rígidos dentro de los cuales se acumulan innumerables elementos que llenan todo el espacio y todo el tiempo de que disponen, sin dejar ningún resquicio libre, pareciendo por momentos que van a reventar en sus diminutas prisiones y consiguiendo así que nada externo o ajeno a su clausurado universo pueda insertarse en recintos que devienen

auténticos círculos mágicos. El poeta no trata, meramente, de desarrollar un pensamiento completo dentro de la línea elegante y sobria del iniciador Garcilaso, sino que tal pensamiento se resuelve en infinidad de pequeñísimas materias, objetos, gestos, tropos, alusiones, que colman los catorce versos con tal violencia que prácticamente sustituyen el razonamiento poético por la contigüidad revuelta de cabos sueltos. La agorafobia que en el 900 llevaba a acumular muebles, alfombras, cuadros, cortinas, bibelots, lámparas, hasta colmar el espacio de cualquier habitación, es traspuesta por el poeta a los recintos estrechos de sus composiciones rígidamente limitadas, mediante la acumulación de partículas poéticas: tropos, imágenes, informaciones, adjetivos, referencias cultas. Pero éstas no sólo rellenan el contenido de la décima y el soneto, definidos como marcos o armaduras, sino que entran en pugna con esos límites: efectivamente, los materiales seleccionados por el poeta comportan brillos parejos y frenéticos movimientos hasta adquirir una luminosidad y una intensidad excesivas, por ráfagas casi vulgar como si nos enfrentáramos a joyas de chafolonía. El destello de cada una de las partículas es para el poeta la prueba de la excelencia: si al colocarlas dentro del contexto, aún relucen es porque tienen metal de ley. (De ahí la ácida polémica con De las Carreras sobre la propiedad de una imagen: "El relámpago luz perla / que decora su sonrisa") Pero no satisfecho, además las somete a un proceso de dinamización por obra del cual se revuelven, se distienden, se abalanzan sobre las otras próximas y las contagian, barrocammente, de su excitación. Si hemos pasado de lo natural a lo artificial, en este nuevo reino fabricado deberemos recobrar la animación del primero abandonado, apelando a los resortes más efectistas con tal de generar la impresión del movimiento, la reacción espontánea, la vida. Con la incorporación de esta última peculiaridad, —que traducen los verbos activos, las animaciones, las personificaciones, los sustantivos verbalizados—, culmina el propósito poético: estamos ya ante joyas refulgentes, producto de una paciente artesanía, cuya atracción e ingenio, cuya elaboración suntuosa y riqueza de materiales, bien puede justificar el desdén por la naturaleza de que se partió.

Y sin embargo dentro de esas joyas —la mayoría de buena ley pero también de similar— ella no resulta enteramente abolida. Con una operación más sutil e inquietante que la que correspondería a

la directa sustitución, el poeta permitirá que la naturaleza reaparezca dentro de la estructura artificiosa que la reemplaza. Esa reaparición no se hará en su antigua calidad de soberana del conjunto de valores —así funcionó bajo el romanticismo— sino como un dato más entre la totalidad de los que componen el poema, los que mayoritariamente serán hijos de la fabricación. La naturaleza pasa así a desempeñar una función ancilar respecto al repertorio artificial creado por el poeta: es la criada que refresca repentinamente el conjunto excesivamente enrarecido. Tal se lo percibe en la súbita aparición de los perfumes dentro de la raigambre baudelairiana que subyace en Julio Herrera, a pesar de lo que ellos también comportan de elaboración artificial:

Columpióse, al vaivén de mi rodilla,  
la estética nerviosa de tu flanco;  
y se exhaló de tu vestido un franco  
efluvio de alhucema y de vainilla.

(*La liga*)

Ella queda entonces dentro del arte, pero degradada de su condición reinante, de la misma manera que también está dentro del arte ese que llamamos punto focal a partir del cual se edifica esta estética, a saber, la muerte, pero disminuido y escamoteado tras los disfraces que le prestan las múltiples fabricaciones humanas para sumirlo en el olvido.

En estas operaciones poéticas puede desentrañarse un comportamiento del arte hispanoamericano común a muy diversas regiones desde los años ochenta, cuando los escritores del continente debieron proceder —como ya habían hecho sus colegas europeos y norteamericanos— a una humanización del torrente de artesanías y productos industrializados que los barcos transportaban desde Londres, París o Nueva York, humanización que también implicaba la recuperación de la tradición cultural donde esos objetos se hallaban inscritos y la vocación universalista que ellos imponían con su irresistible poderío. Junto a ese comportamiento generalizado, que sirve de base a tantos poetas, muchas veces desconectados entre sí pero enfrentados a idénticas pulsiones incitadoras, hay una manera propia y específica de Julio Herrera y Reissig que confiere individualidad a su creación. En él se exagera el proyecto de hu-

manización y aún podría sospecharse que pierde su capacidad de respuesta humana sustituida por una entrega y rendición al universo de las fabricaciones: la función de éstas es más urgida y dramática que en otros creadores hispanoamericanos y el rigor de su elaboración aceptado íntegramente para que estos materiales puedan concluir rodeando con sus brillos una oquedad que los contrapesa y sin cesar discute. Si esta es la fuente secreta, donde la aventura creadora custodia la nota dramática que la inspira, exactamente contrario resultará el tono, el movimiento y la expresión con que esta obra se dirigirá hacia el público: en el modo de ofrendarse se negará el modo de nacer.

\* \* \*

El signo dominante es la teatralidad. Gestos grandilocuentes, como trazados bajo reflectores en enormes teatros y voces estentoreas que los subrayan con una melodía obvia y directa, serán los rasgos de la manifestación pública del arte herreriano. Las voces responden a los esquemas de rimas ricas, a las aliteraciones y al uso de sonoridades consonantes muy plenas y restallantes. Ya Edgar Allan Poe había echado mano de esos recursos y Huxley discernió la nota vulgar de ese concepto de la musicalidad. También Herrera y Reissig maneja una musicalidad operática, más cercana al aria de coloratura que al refinamiento del lied finisecular. Su orquesta es la de Berlioz y frecuentemente la de un compás de cuatro por cuatro como en los productos operáticos italianos. Tales voces acompañan los grandes gestos. Los dos versos finales del soneto se ofrecen como los últimos escalones de una cuesta de creciente suspenso y creciente intensidad: allí, en lo alto, nos espera un gran gesto arrebatado donde la sustancia teatral de la composición se hace notoria. Levantando el tono, desmesurando los movimientos, melodramatizando las situaciones, el poeta fuerza a los finales para que superen la tonalidad media en que venía situado el poema. En ese momento es cuando deja de reclamar el pequeño teatro de cámara para aspirar, sorpresivamente, al gran teatro del mundo donde son espectadores los astros y los elementos.

¡y te sacrificué, como un cordero,  
mi pobre corazón, bajo los astros!...

*(Holocausto)*

mientras, muecín sonámbulo, la esquila de la torre  
traspasa de ultratumba y de Dios el ocaso.

*(El genio de los campos)*

"¡Te amo, te amoro!" En actitud de loca,  
con un gran gesto, prosiguió: "Soy tuya";  
y sollozando se volcó en mi boca.

*(El galardón)*

Y no menos gesticulantes, aunque en un modo ritual y perverso,  
son aquellos finales en que baja el tono sin dejar de magnificar  
sutilmente la acción. Así ese remate de "Oleo brillante" que Jorge  
Luis Borges decía preferir:

¡Y erró a lo lejos un rumor oscuro,  
de carros, por el lado de las quintas!...

Tales culminaciones trasvasan en modo directo el gesto grandilocuente que inmovilizaba a las figuras del teatro primisecular cuando iba a desmoronarse el telón sobre ellas. Por esa naturaleza teatral, esas acciones nos permiten avizorar que el universo que mueve el poeta es esencialmente fenoménico: es la aparición de los hechos sobre el panorama, su forma estricta, desgajada y subrayada para que llegue al gran público, la que procura recoger. La acumulación de elementos que hemos registrado dentro de cada poema, no es tampoco sino la traducción a términos poéticos de una visión de mundo donde lo único perceptible, legítima y objetivamente, son los hechos y no importa que sean externos o internos al hombre porque todos se homologarán sobre el plano igualitario del discurso, en el cual nos son revelados simplemente por esa su calidad de hechos, en sí autónomos, separados unos de otros, combinables "ad libitum".

Un universo fenoménico se sucede ante nuestros poetas: el poeta no pretende profundizar en la naturaleza o esencia de las miríadas fácticas que arden frente a nosotros, sino que se limita a transcribir su emergencia, subrayándola, que ese es el gesto acendrado que le presta. Las sensaciones, los sentimientos, las ideas, las oscuras cenestias, derivarán de inmediato a situaciones, movi-

mientos, acciones que se cumplen en un mundo objetivo, muchas veces traspuestas directamente a objetos o presentados como otro tipo de gestos que se componen homológicamente con los humanos o surgidos de la naturaleza. Una relación afectiva, por ejemplo, resulta traducida a estos términos:

Era mi pena de tu dicha esclava;  
y en una loca nervazón divina,  
el tropel de una justa bizantina  
en nuestro corazón tamboliraba...

*(El suspiro)*

Cuando se ha igualado impresiones o sensaciones con objetos, referencias cultas con gestos reales o absurdos, ya es posible poner en práctica un arte combinatorio que haga del poema un rompecabezas cuyas piezas son acordadas con libertad, respetando solamente los ensambles, que son soluciones de ingenio por lo común. Pero todas ellas han debido ser desmesuradas para arrojarlas al público teatral al cual se dirige, en un remedo de esa consigna de "estrépito y furia" que desde siempre es acompañada por la sospecha de que "nada significa".

Las objetivaciones fácticas —cristalizaciones de gestos que expresan en un modo rotundo los fenómenos— resultarán subrayadas por el brillo y el dinamismo que les reconocimos y apretujadas dentro de los marcos de la estrofa parecerán colmar la realidad imposibilitando toda otra posibilidad. ¿Será desatinado pensar que en ese voluntario exceso se esconde un pánico y una desconfianza? ¿Que quizás ese lujoso y teatral mundo fenoménico tan abigarrado es su manera de disfrazar una temible oquedad, embozar una sombra que le es amenaza? ¿Que el conjunto de valores que agavilla podrían no ser sino "las apariencias intranquilas" de que habla en uno de sus sonetos?

En abono de tal sospecha concurren dos condiciones inapreciables del arte poética de Julio Herrera y Reissig: su tendencia lúdica, libre, casi irresponsable y el soterrado humorismo que a veces se desborda sobre el poema. En las bruscas inversiones que depara la muerte, la vida se torna la enfermedad y lo paradójico el arte; del mismo modo el arte queda emparentado con una experiencia de

libertad ilimitada, con una concesión gratuita que es la existencia misma, con una irresponsabilidad que lo sitúa por encima de abismos morales y filosóficos sin que ningún vértigo les haga caer en ellos. Si el arte nació de una irregularidad, de una verdadera falla del racionalismo científico, podrá disponer de una soltura irresponsable para utilizar los materiales. Pasará del melodrama al guignol, y de éste al humor, y del humor al lirismo, volviendo a equiparar valores y haciendo entonces del conjunto una liviandad juguetona. "La Torre de las esfinges" que él incluyó en su único libro *Los Peregrinos de Piedra*, es un repertorio de todas esas posibilidades, trasegadas una después de otra con vértigo y desenvoltura. Pero por la misma variedad irresponsable, no son las imágenes horribles las que definen la composición, sino aquellas humorísticas en que juega:

¡Haz que entre rayos celebre  
su aparición Belcebú,  
y tus besos de caucho  
me sirvan sus maravillas  
al modo que las pastillas  
del Hada Pari-Wanú!

Más habitualmente se le verá trabajar en la zona media de una discreta incredulidad. En vez de afirmar, con el humor, la inseguridad del material utilizado, lo hará con un liviano descreimiento. Es difícil discernir hasta dónde utiliza con audacia y fervor un estilo "kitsch" —dejando al tiempo transcurrido desde ese 1900 para que nosotros repongamos la perspectiva humorística de una cursilería "franca y desembozada" como le notaba Borges— y hasta qué punto es él mismo quien proporciona las bases de una lectura doble: en su superficie una credulidad candorosa; en sus articulaciones una desconfianza donde reside la crítica o la burla. Quizás la biblioteca de autores famosos que anima sus poemas pueda ponerse en el primero de los rubros, como ejemplo de credulidad en el poder de las alusiones literarias, aun cuando su manejo establece constantes irregularidades propias de un "kitsch" elaborado concientemente:

Walter Scott erraba sobre el lago  
y Lamartine soñaba entre las rosas.

(El juramento)

Pero cada vez que accede al tema erótico, cada vez que va a exponer los procesos de seducción novecentista, con senos que asaltan abruptamente de los vestidos vaporosos durante los "abrazos impuros" en parques abandonados y excitaciones que provoca la proximidad demasiado estrecha de la mujer en los bancos del jardín, el poema camina más decididamente hacia la ambivalencia donde una de las partes componentes es el humor y el libre sentimiento lúdico:

jadeaba entre mis brazos la virgínea  
y exangüe humanidad de curva abstracta.

(*Fiat Lux*)

O la apoteosis de su visión de la *Salomé*, de la mujer devoradora que figura como travestido y que se devela por momentos a través de rechinamientos humorísticos o manejos de macabrina y de grotesco:

Carie sórdida y uremia  
felina de blanco arrimo,  
intoxícame en tu mimo  
entre dulzuras de uremia...  
Blande tu invicta blasfemia  
que es una garra pulida,  
y sórbeme por la herida  
sediciosa del pecado,  
como un pulpo delicado,  
"¡muerte a muerte y vida a vida!"

Una vena secreta zigzaguea por esta poesía, aparece crecida o se oculta hasta creérsela desvanecida, para conferirle a sus variadas apariencias un trasfondo esquivo. A veces es el humorismo directo que patentiza una ambigüedad; otras es, en cambio, la exageración teatral de situaciones que son llevadas hasta el diseño caricaturesco; en ocasiones se registra un oscuro disturbio en los elementos del poema, dificultando sus comunicaciones lógicas internas que en cambio se hacen con elementos aparentemente ajenos al texto mismo por el régimen de alusiones marginales; muy frecuentemente es el brillo excesivo que le imprime el poeta, esmaltando la pieza con provocativa artificiosidad de color para que tal potencia

luminosa sólo pueda medirse válidamente en contraste con una sombra circundante. Pero también por la inserción de un aura "kitsch", tanto en el decadentismo rococó como en el melodramatismo o en el "demonismo mundano", se concita la ambigüedad que rige a la poesía de Julio Herrera y Reissig y la sitúa en un filo de lecturas dobles.

Esas diversas notas sitúan y recogen la condición insegura, intranquilizadora, pantanosa que rige el travestismo. Si cualquier disfraz, por simple y transparente que sea, genera en el arte un campo equívoco dado que crea una zona indecisa entre la realidad y la apariencia, mucho más insegura y equívoca se hará la creación artística cuando ella se apoye sobre una estética del travestismo. Si de una estética de la máscara o del disfraz, como la nietzscheana, pasamos a una del travestismo, descubriremos que los puntos de referencia —realidad y apariencia— se han alejado tanto que han instaurado una zona de vértigo con oscuras atracciones y repulsiones. La relación entre ambos puntos no será ya propia del sistema de las alusiones y las elusiones como en los disfraces, sino de las negaciones y las ocultaciones de contrarios. Si la máscara conduce a un encuentro, a través de las sugerencias, y es válida en la medida en que sólo demora el final reconocimiento de la realidad buscada, el travestismo está instaurado sobre una ruptura y una negación básica. En su sistema el hallazgo de la realidad se hace casi imposible porque ésta no es sino negación de sí misma y remite como única verdad a la apariencia; la realidad del travestido es su disfraz y en él se ha transustanciado hasta el límite máximo que le consiente la realidad originaria de que parte. Esta tiende a cancelarse, a transformarse en la nada y no es sino naturaleza degradada, mero apoyo para la construcción de la apariencia y apoyo que sin cesar se trata de que desaparezca, que sea sólo sombra sobre la cual se proyecta la figura luminosa y brillante del travestido.

En los versos confesionales del poema "La vida", Julio Herrera y Reissig atraviesa un paisaje alegórico donde se le presentan la sabiduría y la belleza, siempre persiguiendo a una "Gallarda Pentesilea" que lo atrae y que lo llama. Con el afán de poseerla va venciendo los sucesivos obstáculos que lo separan de esa mujer y que ella misma va instaurando a medida que se aleja. Esa "amazona emblemática" es, según dice en las acotaciones explicativas con que acompañó su poema, "la forma perfecta y armoniosa de la belleza en el arte y en el pensamiento", y también "*la joie de vivre*

más elevada, la sublime Esperanza y el ciego instinto de la vida". Ella lo conduce, a través de múltiples pruebas, superando desfallecimientos y errores, hasta "una tétrica Abadía" que, según acota el autor, es el cementerio. Allí por fin se le ofrece, pidiéndole que la penetre hasta embriagarse. Cuando se abre ante él como "un libro erótico" y él va a entrar en "el más puro cáliz de alucinación" se produce una violenta, totalmente inesperada transmutación. En vez de la mujer deseada encuentra a un hombre, que además se aparece como un fuerte guerrero; en vez de penetrarla es él quien es penetrado por la espada del insólito adversario.

Mas, ¡ay!, de pronto, mi amada,  
lanzando una maldición,  
trocóse, como a un conjuro,  
en un caballero oscuro,  
¡el cual con una estocada  
me atravesó el corazón!

La nota al pie correspondiente a esta estrofa final del poema, simplemente dice: "a Muerte". En ella se cumple, sin preparación, sin que nada la preanunciara, la develación del travestismo, y de manera tan insólita y brusca que el poema es cortado en seco, rompiendo este final abrupto con los ritmos laxos y las larguras explicativas que lo caracterizaban. Más que la en apariencia equívoca agua sexual que se agita dentro del poema, lo que debe interesarnos es lo que tiene de indirecta explicación del travestismo artístico, de su relación con la muerte. Esta ha dejado de ser la imagen tradicional de la señora enlutada, ha cambiado de sexo para transformarse en un hombre, un "caballero oscuro", militar y sexualmente imbatible, con quien se invierte la relación amorosa que despliega la poesía herreriana, pero con quien también cobra su autonomía —en el arte— la imagen refulgente de la mujer equiparada siempre a la imagen de la poesía misma:

Bajo su fausta corona,  
cegóme su incandescencia:  
era la infinita ciencia  
hecha verso esta amazona.

En oposición a la oscuridad del caballero, que es sólo potencia de una nada, simple forma que asume la negación, reluce el brillante

travestido, hecho de sabiduría, de técnica, de artificio, de fabricación, pura invención humana que al pretender abolir la muerte también trata de abolir la naturaleza.