

**Neobarroco:
discurso de
enmascaramiento
en Julio Herrera
y Reissig**

Carmen
Faccini
*Utah State
University*



“Al dragón, cuya fiera
olímpica al Cisne asusta,
con una patada augusta
le destrozó la cabeza.”
(JHR. LV, 178)

En el contexto de la Modernidad, “una concepción sociocultural generada por la civilización industrial de la burguesía del siglo XIX a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América” (Rama, “La dialéctica” 109), el discurso neobarroco se manifiesta como una forma de expresión revolucionaria. En tanto que para la burguesía de la época el lenguaje constituye el soporte social que le garantiza la comunicación, para el poeta —marginado por esa sociedad— por el contrario, el lenguaje adquiere un fin lúdico: derrocha palabras y juega con ellas para escandalizar a esa burguesía tacaña. Es decir, experimenta libremente con el lenguaje, desde una posición ideológica contraria a la de los detentadores del poder político y económico.

La utilización por parte de algunos modernistas de un léxico constituido por símbolos de esa burguesía utilitaria que margina al artista parece paradójica. Sin embargo, esto constituye una forma de subversión, en tanto que supone la elaboración de un contradiscurso, es decir, la propuesta de un discurso de emancipación que recupera del enemigo ideológico una forma de expresión y le imprime su propia ideología.

En el discurso poético de Julio Herrera y Reissig es posible percibir la presencia del neobarroco, uno de los múltiples estilos en que se ha expresado a veces el Modernismo hispanoamericano, y que considero como tal basándome en la teoría de Severo Sarduy.¹ Según el crítico cubano, el estilo barroco —caracterizado fundamentalmente por “una sintaxis visual organizada en función de relaciones inéditas”, “distorsión e hipérbole de uno de los términos, brusca noche sobre el otro”, uso de adjetivos y de adverbios que “todo lo retuercen”, artificio (*Barroco* 17-8)— tiene una razón de ser de raíz ideológica, lo que nos hace comprender su formulación en una época de libertad como la moderna. Por otra parte, el vacío cultural surgido en las ex-colonias hace propicio su resurgimiento, con sus características americanas peculiares. Como señala Ivan A. Schulman: “El ‘horror al vacío’, contrapunteo de la máscara y de la ausencia culturales, produce una literatura de tensiones, contradicciones, antítesis y abundancias inestables y oscilantes —una literatura neobarroca”(395).

En este trabajo, me propongo comprobar en qué medida el neobarroquismo de JHR supone una forma de “amenazar, juzgar y parodiar”(Sarduy, *Barroco* 99) la ideología burguesa basada en valores materiales de carácter utilitario, y siendo así, cómo se inscribe esa postura en la época de emancipación modernista. Con este fin, me parece útil el estudio paralelo de su obra poética y de su ensayística, donde el poeta discute concepciones socio-políticas, económicas y estéticas, así como su relación con el medio y tiempo en que le tocó vivir que, como Darío, es evidente que detesta.

¹ En adelante abreviaré el nombre del poeta JHR. Explica Ivan A. Schulman: “Sarduy distingue muy claramente entre el barroco y el neobarroco. El primero es un arte descentrado pero armónico —dos ejes epistémicos— el dios jesuita y su metáfora terrestre, el rey. El neobarroco —el arte de hoy— es inarmónico, y refleja la ruptura de la homogeneidad, del logos como absoluto” (388).

El ensayo más iluminador en este sentido, es aquel cuya importancia subraya Zum Felde (*Proceso* 220-1), el “Epílogo wagneriano a *La Política de fusión*.”² El mismo, que reviste la forma de una carta dirigida al autor, constituye un comentario al libro de 1902 del historiador Onetto y Viana, y en él desarrolla JHR una aguda crítica contra la sociedad y el gobierno del Uruguay. Ya el epígrafe nietzscheano del ensayo anuncia el desprecio por el carácter mercantil de esas entidades, así como la posición marginal del poeta con respecto a las mismas, asuntos sobre los que se insiste permanentemente a lo largo de la epístola.³ Desde el comienzo se afirma:

me encuentro a gran distancia de inclinaciones locales, . . . de *mascaradas sectarias*, de cociembres virulentas, de todo lo que importe tradicionalismo, exhumación, necromanía, pretérito perfecto, rencores estratificados, impulsividad heredada, como diría el viejo Spencer, aluviones indígenas de atavismos. . . . Y nada me interesa. . . . Yo no sé lo que soy, ni qué será de mi arcilla fosfórica y sonámbula, errante por un empedrado de trivialismo de provincia, rendida de soportar la necesidad implacable de este ambiente desolador!” (294) (El subrayado es mío)

Además de su adhesión a la filosofía positivista en tanto que sinónimo de progreso, de una visión puesta en el porvenir —sobre cuya carencia en las autoridades locales, a pesar de su positivismo, Herrera manifiesta su desprecio de manera vehemente—, así como de la ya mencionada marginalidad del poeta, interesa destacar el concepto de “mascaradas sectarias.” Es significativo el hecho de que Herrera, cuya poesía está siendo calificada precisamente de “enmascarada”, esté acusando a los sectores de sus “enemigos ideológicos” en el mismo sentido. En este punto, coincido con Angel Rama en el hecho de que en el período modernista, el enmascaramiento —que se relaciona con el concepto de “parodia” en el estilo barroco, como se verá más adelante, de acuerdo con Sarduy— reviste no sólo la obra de los poetas, sino también la acción de los gobiernos latinoamericanos, pretendidamente democráticos.⁴ De manera que al enmascaramiento de la burguesía detentadora del poder político y económico, el artista responde a su vez con una poesía

² La llamada “Política de fusión”, consistió en la unión de esfuerzos para gobernar el Uruguay llevada a cabo —por los años en que se publicara el citado ensayo— entre los partidos “blanco” y “colorado”, también llamados “partidos tradicionales,” y en manos de los cuales, desde su creación en la primera mitad del siglo XIX, ha estado oscilando el gobierno del país.

³ “Todos estos peajeros, y estos reyes, y estos mercaderes; todos estos guardianes de países y de tiendas, todos son mis enemigos. Abomino todo sacrificio al dios vulgo o al dios éxito. Me repugna lo trivial. Odio la hipocresía y el servilismo como los mayores crímenes. He de decir la Verdad aunque me aplaste el Universo.” Nietzsche: *Así hablaba Zarathustra*” (293).

⁴ “Toda la cultura moderna cumplía fatalmente una función enmascaradora, pues procuraba suplantar el ‘texto’ del pasado con la ‘interpretación’ moderna, como un medio de hacer suyo el mensaje que ya no le pertenecía, adecuándolo a sus impulsos, a sus secretos deseos, a su ideología. . . . ¿Acaso la democracia que advenía al continente no venía también enmascarada? ¿Acaso el populismo urbano que comienza a practicarse en los regímenes positivistas de ‘orden y progreso’ no enmascaraba al autoritarismo y al centralismo que habían sido los pilares coloniales y resurgían orgánicamente en sistemas apoyados disciplinadamente sobre el ejército, aliado a los dinámicos estratos superiores de productores y comerciantes?” (“La democratización” 128).

enmascarada —constituyéndose un verdadero “bal masqué”, como dice Rama—, máscara que no se encuentra sin embargo como se ve, en la obra ensayística (no sólo de Herrera, sino de otros modernistas, como es el ejemplo Rubén Darío), a pesar de tratarse ideológicamente de un único discurso.

En el mismo ensayo, Herrera arroja permanentemente la acidez de su crítica sobre lo que considera limitaciones provincianas de sus compatriotas. Condena el espíritu de practicidad de que hace gala la burguesía uruguaya de su época, desdeñando el idealismo del artista, en tanto que productor de objetos sin valor de cambio:

Llega a tal extremo la falta de ambición en los uruguayos, que no poseen ni aun la vaga idea de lo que este sentimiento implica. . . . Llámánle loco, imbécil, ridículo a quien pretende hacerles entender que los hombres superiores, los grandes caracteres no buscan los éxitos inmediatos; que para el genio, para el inventor no hay recompensa más grata de sus esfuerzos, no hay más placer que *la posesión ‘ideal’*. . . . Por lo común, a quien tal les manifiesta, responden, con aire de filósofos: ‘Por Dios, amigo, déjese de soñar; . . . haga lo posible por emplearse; procúrese un dinerito; mande esas cosas al diablo, que no dan ni para comer; un buen empleo es una gran cosa; la cuestión es pasarlo bien; entre a figurar en la política activa; . . . trate de ser *práctico*. . . . Esas son cosas de verdadero *provecho* que le darán a usted espectabilidad, aprecio y buenas costumbres.’ (316-7) (El subrayado es mío)

Si bien la cita es extensa, merece su transcripción en tanto que la misma permite realizar una conexión entre la ideología de Herrera y la de otros poetas modernistas, a la par que nos permite filiar al poeta con el Modernismo hispanoamericano en uno de sus aspectos fundamentales. Efectivamente, caracteriza al artista de esta época su posición de aislamiento o marginalidad en las sociedades burguesas en que vive. Como ya he manifestado, el objeto de arte, en la medida que no constituya un objeto de cambio, carece totalmente de valor como objeto de belleza en el contexto de éstas últimas. De ahí la posición antagónica de los escritores modernistas respecto a un mundo en el que son marginados. Aunque expresadas de forma mucho más simbólica, menos directa, intentaré demostrar cómo estas ideas están presentes en relación al uso del estilo neobarroco en la obra poética de JHR.

Los poemas que utilizo en mi análisis a efectos de demostrar la presencia de dicho estilo, al menos en una parte de la creación artística de nuestro escritor, serán: “La vida”, de 1903 (169-83), “Desolación absurda”, también de 1903 (165-9) y “Tertulia lunática”, de 1909 (27-38).⁵

⁵ Varios de los críticos consultados, están de acuerdo en señalar que ésta constituye la “línea hermética” de JHR (Rela 55), o bien “su poesía oscura o hermética o barroca o nocturna” (Vilariño XXXII-XXXIII). En adelante haré referencia a estos poemas de forma abreviada: LV, DA y TL, respectivamente.

El discurso poético

Señala Severo Sarduy en “El barroco y el neobarroco”, una serie de mecanismos de artificialización —utilizados por algunos escritores latinoamericanos— característicos del estilo neobarroco.⁶ En primer lugar, este crítico se refiere a la “sustitución” —cuya forma más frecuente es la metáfora. Consiste en la evocación de un significado dado, no por el significante que léxicamente le corresponde, sino por otro significante, cuya particularidad es estar abismalmente distanciado del objeto significado, “[lo] que constituye lo esencial de su [del barroco] lenguaje, en oposición a la estrecha adherencia de éstos [los dos términos], soporte del arte clásico” (170). Recurren precisamente en los mencionados poemas este tipo de metáforas. Así en TL, poema nocturno en el que parecen interactuar el paisaje, el sujeto poético y un “tú” —¿el Ideal, la mujer, ambos?—, se expresa:

La realidad espectral
pasa a través de *la trágica*
y turbia linterna mágica
de mi razón espectral...
Saturno infunde *el fatal*
humor bizco de su influjo
(TL 31)

O bien:

y en tus senos que son lagos
de ágata en cuyos sigilos
vigilan los cocodrilos
réprobos de tus halagos!
(TL 32)⁷ (El subrayado es mío)

Como se observa en estas metáforas, que se van encadenando, la distancia que existe entre los términos —razón/ linterna, influjo/ humor, senos/ lagos, halagos/ cocodrilos— es no sólo alejada sino muchas veces disparatada (caso del último), resultando la búsqueda de semas comunes a los términos en un esfuerzo imaginativo del receptor. El poeta manifiesta su conciencia de experimentación —motivo que lo acerca a la vanguardia— en el juego de asociaciones: “Las cosas se hacen facsímiles/ de mis alucinaciones/ y son como asociaciones/ simbólicas de facsímiles . . .” (TL 31). Para Yurkievich “el texto no simula una génesis espontánea, no disimula el trabajo de producción. Se presenta como *performance*, como factura deliberada, como fabricación (incluso en el plano léxico), como objeto elaborado a partir de una tecnología especializada”(90).

⁶ En adelante, todas las citas de Sarduy pertenecen a este artículo.

⁷ Los ejemplos, originalísimos, son innumerables pero lamentablemente, su estudio excede el propósito de este análisis; mencionaré no obstante algunos más: “y es el molino una agreste/ libélula embalsamada/ en un alfiler picada/ a la vitrina celeste” (TL 34); “¡Oh negra flor de Idealismo! Oh hiena de diplomacia/ con bilis de aristocracia/ y lepra azul de idealismo! . . . / Es un cáncer tu erotismo/ de absurdidad taciturna/ . . .” (TL 34); “y dos clavos luminosos/ los aleonados y briosos/ ojos con que me fascinas” (DA 167).

Como si ello fuera poco, la adjetivación aplicada a los mismos, no es menos distanciada. He aquí el fin lúdico que el lenguaje adopta en el artista neobarroco. El fin último es la comunicación de un asunto concreto;⁸ el principal, la ejercitación del erotismo en tanto que juego, o bien el puro goce estético.⁹ Es necesario recordar que la metáfora constituía el recurso favorito de los modernistas, pero también de los vanguardistas (segunda época de la Modernidad). Particularmente para los ultraístas —tal como se manifiesta por ejemplo, en uno de los cuatro puntos básicos de uno de los manifiestos de Borges—, era precisamente ese distanciamiento apuntado por Sarduy el que resultaba un aspecto clave.¹⁰

Respecto a la adjetivación, es conocido el gusto de los modernistas —heredado de los simbolistas y parnasianos— por el uso del epíteto sinestésico (A) y del epíteto metagógico (B).¹¹ Es de interés señalarlos aquí por la proliferación de ambos en la poesía de JHR, donde se da el entrecruzamiento de toda la gama de lo sensorial y lo “afectivo”: (A) gesto verde (TL 27), ciprés de terciopelo (TL 27), fragantes confidencias (TL 28), neurastenias grises (TL 32), glaciales bancos (TL 32), hora azul (LV 169), adioses de terciopelo (DA 166), ajedrez perfumado (DA 168), grises acuosidades (LV 170), diamante musical (LV 171); (B) cola tersa, perfumada y confidente (TL 30), bosque estupefacto (TL 28), insana clavija (TL 30), honda noche delincuente (LV 169).

⁸ O bien, como dice Rama refiriéndose a los sonetos herrerianos, aunque lo mismo sucede cuando el poeta utiliza la décima (sus dos metros preferidos): “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. . . . El destello de cada una de las partículas es para el poeta la prueba de la excelencia. . . . 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, *barrocamente*, de su excitación” (Rama, “La estética” 31). (El subrayado es mío)

⁹ “Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos. En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje —el de los elementos reproductores en este caso— sino su desperdicio en función del placer. Como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje —somático—, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura” (Sarduy 182).

¹⁰ “Es justamente el furor metafórico y neológico de Herrera y Reissig lo que va a seducir a los ultraístas e influirá sobre ellos. Se sentirán atraídos por esa fabulosa fantasía que tanto distancia de la realidad fáctica, por esa imaginación hiperbólica capaz de las asociaciones más desconcertantes . . .” (Yurkievich 75).

¹¹ Los llamo “epítetos” de acuerdo con Gonzalo Sobejano: “todo adjetivo morfológicamente tal que acompaña inmediata o mediatamente a un sustantivo sin intermedio de cópula para expresar una cualidad propia o accidental del mismo sin necesidad lógica de expresarla” (483). Para la caracterización de “metagoge”, sigo a Edmundo García-Girón: “hay otro tropo —la metagoge— que . . . muestra el afán modernista por matizar más y más el léxico. En la mayoría de los casos la metagoge consiste en aplicar adjetivos afectivos a cosas inanimadas.” Este crítico, da los siguientes ejemplos: enamorada esfinge, estrellas *estupefactas* (Rubén Darío); laurel *adolescente*, *lunático* violín (Valle-Inclán); conciencia albina, mar *analfabeto*, besos *eruditos* (JHR); etc. (137-8). Ahora bien, ateniéndome a los ejemplos de García-Girón, amplío el concepto de “adjetivos afectivos” ya que la mayoría refieren a características o cualidades humanas que no son precisamente “afectivas” (como en el caso de los adjetivos que antes he subrayado). Finalmente, el concepto de “sinestesia”, lo tomo de Ludwig Schraeder (81-5).

Es destacable también la superabundancia de símiles, en los cuales, como en la metáfora, la separación entre el elemento comparante y el comparado llega a ser delirante:

Sobre la torre, enigmático,
el búho de ojos de azufre,
su canto insalubre sufre
como un muezín enigmático . . .

(TL 29)

Y obsediendo una glorieta
como una insana clavija
rechina su idea fija
la turbadora veleta.

(TL 30)

y los sauces en montón
obseden los camalotes
como torvos hugonotes
de una muda emigración.

(DA 166)

Todos estos recursos contribuyen al desarrollo del lenguaje en libertad, consistente en este caso en la asociación de elementos pertenecientes a campos semánticos remotos unos de otros, lo que da como resultado una imaginería insólita. Los preferidos por nuestro poeta, van de lo patológico al bestiario; del universo psíquico al cósmico; del metalenguaje a lo mágico; de objetos cotidianos a instrumentos musicales; en fin, de los sentimientos a lo sensorial.

No obstante, la "sustitución" es sólo uno de los mecanismos de artificialización utilizados por el estilo neobarroco; considera Sarduy asimismo la "proliferación", que consiste según el mismo en "obliterar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro . . . [sino] por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente" (170). La "proliferación" se manifiesta formalmente en una variedad de figuras como "enumeración disparatada", "acumulación de diversos nódulos de significación", "yuxtaposición de unidades heterogéneas", etc. Asimismo, puede ocurrir que la "proliferación" resulte en una cadena abierta de significantes, que no conduzcan a un referente esperado por el lector, a un significante determinado, de lo que resulta una lectura "deceptiva."

En los poemas estudiados, se manifiesta el gusto por el uso de esos tipos de proliferaciones. Como he mencionado antes, en TL, los motivos principales giran en torno a: un paisaje nocturno, la presencia de un "yo" poético, así como también de un "tú", evocado precisamente mediante la yuxtaposición de unidades heterogéneas. Afirma Yurkievich refiriéndose a este poema que en el mismo,

el desequilibrio adquiere dimensión cósmica. El informe turbión no sólo invade la psique del poeta, puebla la conciencia del mundo: lo absoluto cobra genio lóbrego. El discurso se vuelve ostentosamente neurótico. El desequilibrio del sujeto refleja un desequilibrio universal. La visión es caótica, tenebrosa, cataclísmica. (83)

Ahora bien, la invocación del “tú” ocupa centralmente las cinco estrofas de la Sección III de TL (‘Avernus’), realizándose a través de una enumeración de vocativos de peculiar imaginaria:

Tú que has entrado en mi imperio
 ...
demonia tornasolada
 ...
Lapona esfinge: ...
 ...
Carnívora paradoja,
Funambulesca Danaida,
Esfinge de mi Tebaida
maldita de paradoja ...
 (TL 32-33) (El subrayado es mío)

De la misma forma es evocado el “tú”, motivo también principal, en el poema DA, a la par que se reconstruye su figura femenina mediante imágenes desconcertantes que, como un “collage”, la van conformando:

Deja que incline mi frente
 en tu frente subjetiva
 en la enferma sensitiva
 media luna de tu frente
 que en la copa decadente
 de tu pupila profunda
 ...
 deja que rime unos sueños
 en tu rostro de gardenia
 hada de la neurastenia,
 trágica luz de mis sueños.
Mercadera de beleños,
 ...
el ecuador de tu boca
y el polo de tu garganta.
 (DA, 167) (El subrayado es mío)

Esta proliferación de imágenes va construyendo una extensa cadena de significantes que van conformando una figura femenina en torno de ese “tú”, cuya dilucidación ha dado arduo trabajo a la crítica, por la dificultad en establecer su filiación, su significado concreto: ¿se trata de la poesía, del Ideal, de la muerte, del amor? En el poema alegórico LV, JHR ha agregado una serie de notas explicativas de los símbolos utilizados. Así, la Amazona evocada “que atrae al poeta, significa la ilusión soñada, el divino Ideal, la Forma Perfecta y Armoniosa de la Belleza en el Arte y en el Pensamiento, la ansiada Felicidad terrenal . . . , el Amor puro y metafísico. . . ” (171) Pero no ha hecho lo mismo en el caso

de TL y DA. Aquí, la proliferación imaginística conduce precisamente a una variedad de significados que, aunque produzcan una lectura “deceptiva”, enriquecen las posibilidades connotativas de esta poesía, imprimiéndole el sello del estilo neobarroco.¹²

Otros mecanismos de artificialización favoritos de este estilo de los que también se vale nuestro poeta (aunque no con la misma frecuencia que con la “sustitución” y la “proliferación”), son la “permutación” y la “condensación”, que Sarduy define: “análoga al proceso onírico de condensación es . . . [la] permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos . . . de dos de los términos de una cadena significante, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros” (173). Concluyendo que “en la condensación asistimos a la ‘puesta en escena’ y a la unificación de dos significantes que vienen a reunirse en el espacio exterior de la pantalla, del cuadro, o en el interior de la memoria” (174).

Ahora bien, en tanto que la permutación no se hace presente en el nivel fónico al menos en las composiciones analizadas aquí, ésta constituye sin embargo un mecanismo utilizado a nivel del sintagma: “con la cabeza en la mano” (TL 36), “yo te abomino y te adoro/ y de rodillas te escupo”, ¡muerte a muerte y vida a vida!” (TL 37), “De agotamiento cardíaco/ tuve síncope morales” (DA 173). La presencia de estas permutaciones, parece buscar la complicidad del receptor atento, quien percibe subyacente el cliché o la frase hecha *in absentia*, cuyos significantes se reordenan en su memoria: con la mano en la cabeza; de rodillas te adoro; vida a muerte y muerte a vida (o tal vez “corazón a corazón”); agotamiento moral y síncope cardíaco. De tal manera que el lector se hace partícipe del sentido lúdico de este estilo, que parece plantearse así como un juego entre emisor y receptor. Al mismo tiempo, el mecanismo constituye un guiño del poeta, que trasunta su parodia del lenguaje utilitario.

Otro tanto ocurre en el nivel léxico respecto a las conmutaciones, de las que a veces resultan neologismos inesperados. En este tipo de condensaciones, se percibe un gusto por la hiperbolización, que remite a la vastedad del universo cósmico concebido como una inmensa opereta: “la *supersustancial*/ vía láctea . . .” (DA 166), “Entran en el *Ultra-vidado*/ allende al último muro/ del Alto Imperio Sereno” (LV 176), “De repente, en el elíptico/ drama *super-sideral*” (LV 179); o bien “. . . el *scherzo* inmenso/ de un *orquestrión* astronómico” (LV 179), “Era un reloj poeniánico / este reloj *psicofísico*” (LV 179).¹³

Visto el funcionamiento de los mecanismos que conforman el proceso de artificialización en al menos parte de la poesía de JHR, estaría en condiciones de afirmar

¹² En la primera sección de TL (‘Vesperas’) asimismo, el significado “llegada de la noche”, es sugerido a lo largo del poema mediante una proliferación de imágenes: “En tûmulo de oro vago/ cataléptico fakir./ se dio el tramonto a dormir/ (...)”; “En hipótesis se pierde/ el horizonte errabundo/ y el campo meditabundo/ de informe turbión se puebla/ como que todo es tiniebla/ en la conciencia del mundo.” (27) Sólo en el último verso de la sección, surge el significante que había venido siendo circunscripto: “la inmensa noche de Buda...”, Julio Herrera y Reissig, p. 30.

¹³ “El signo dominante es la *teatralidad*. Gestos grandilocuentes como trazados bajo reflectores en enormes teatros y voces estentóreas que los subrayan con una melodía obvia y directa, serán los rasgos de manifestación pública del arte herreroiano. . . . También Herrera y Reissig maneja una musicalidad operática, más cercana al aria de coloratura que al refinamiento del lied finisecular” (Rama, “La estética” 33). (El subrayado es mío).

que en ese barroquismo radica el enmascaramiento de la misma. Pero, de acuerdo con la teoría de Sarduy, es necesario considerar también la presencia de la “parodia”, como elemento constitutivo del estilo neobarroco. Citando a Bakhtin, el cubano afirma:

la parodia deriva del género ‘serio-cómico’ antiguo, el cual se relaciona con el folklore carnavalesco —de allí su mezcla de alegría y tradición— y utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir ‘habla del habla’: [se caracteriza asimismo por sus] confusiones y profanaciones . . . excentricidad y ambivalencia. (175)

En cuanto a los elementos de la parodia, algunos de ellos están presentes en esta “poética omnívora” —como la llama Yurkievich (79)— en la medida en que, como obra de enmascaramiento, echa mano a materiales provenientes de todas las épocas. En este sentido, Rubén Darío planteaba la creación modernista como re-creación, es decir, como un proceso constante de construcción y reconstrucción de un mundo inmanente. Se trata de una vuelta al pasado —a través de la lectura de clásicos y primitivos—, para construir la propia poética, para ser un poeta nuevo. El propósito es el de anular el presente vacío y multitemporalizar, a efectos de ir construyendo un presente alternativo. La idea dominante en la época es la de construir un mundo contracultural, opuesto a la cultura oficial.

Respecto a la intertextualidad —como aspecto constitutivo de la parodia— es posible encontrar citas —incorporación de elementos extranjeros—, bien en los epígrafes (*Jam sol recedit igneus* . . . TL), en las denominaciones latinas de las diferentes secciones de TL (‘Ad completorium’, ‘Et noctem quietam concedet dominus’, ‘Officium tenebrarum’), o bien citas francesas incrustadas en el texto (“Ya las luciérnagas. . . / . . . guñan la *marche aux flambeaux*”). Asimismo, las reminiscencias mitológicas grecolatinas, nórdicas, etc., pululan por todas partes, como también aquellas que aluden a los clásicos literarios —“adarga en ristre, el sonámbulo/ molino metaforiza/ un Don Quijote en la liza,/ encabalgado y sonámbulo” (TL 29); “y una espectral Edad Media/ danza epilepsias abstrusas,/ como un horror de Medusas/ de la Divina Comedia” (TL 30)— o musicales, más cercanos en el tiempo:

En el Cementerio pasma
la Muerte un zurdo can-can;
ladra en un perro Satán,
y un profesor rascahuesos
trabuca en hipos aviesos
el Carnaval de Schuman.
(TL 32)

Junto al fenómeno de intertextualidad, interactúa en la obra barroca la intratextualidad, en la que Sarduy toma en consideración los “gramas fonéticos”, “sémicos” y “sintagmáticos”, para su propuesta de una semiología del barroco latinoamericano (176). Un aspecto fonético a tener en cuenta por su particular importancia como elemento paródico en nuestro poeta (recurso del Modernismo en general), es el de la aliteración, mediante la que se lleva a extremos la esperpentización lingüística:

Canta la noche *salvaje*
 sus ventriloquias de Congo,
 en un gangoso diptongo
 de gutturación salvaje . . .
 (TL 33)

¡Oh musical y *suicida*
 tarántula abracadabra
 de mi fanfarria macabra
 y de mi parche *suicida* ! . . .

Un gato negro a la orilla
 del cenador de hambú,
 telegrafía una 'cú'
 a Orión que le signa un guiño,
 y al fin estrangula, un niño
 improntu hereje en 'miaú'!
 (TL 35)

La afirmación de Sarduy sobre la aliteración —“Lo que su máscara enmascara es precisamente el hecho de no ser más que una máscara, un artificio y un divertimento fonético que son su propio fin”(179)— vale en cuanto a la repetición de los mismos vocablos que producen una exacta rima consonante (“salvaje”, “suicida”, etc.) No veo otro fin que el puramente lúdico en el uso de este recurso, en el que Idea Vilariño (XXXIII), ve en cambio una complicación más, en tanto que ambos significantes aportan para ella dos significados distintos.

En definitiva, lo paródico participa en los poemas estudiados —en particular en TL— junto con los mecanismos de artificialización antes analizados, hecho que evidencia la presencia de una expresión neobarroca en nuestro poeta, de acuerdo con la teoría del crítico y escritor cubano Severo Sarduy.

El discurso ensayístico

Ahora bien, al relacionar esa expresión neobarroca —discurso del enmascaramiento— con la ensayística sociopolítica y estética de JHR, es posible encontrar sin duda un elemento de continuidad, en tanto que en ambos discursos se evidencia una misma base ideológica: “*Revolución es casi siempre civilización, y civilización es belleza*” había dicho ya en 1889 en sus “Conceptos de crítica”(291).¹⁴ En este sentido, una clave que hace explícito el enmascaramiento poético, que conecta su razón de ser neobarroco con el sistema ideológico expresado en su prosa, se encuentra en la nota que el propio JHR agrega en el poema LV, a los versos que uso como acápite:

¹⁴ Todos los subrayado en los siguientes textos ensayísticos de JHR son míos.

Dragón y Cisne: Constelaciones. El dragón figura la devorante prosa moral, el bajo utilitarismo, la pasión mezquina, el oro déspota y mercader, el vendaval de la política industrial que seca las fuentes puras del alma humana. El Cisne la serena poesía, el arte contemplativo que sueña a solas. (178)

Veamos más de cerca esa simbología del Dragón, que se hace explícita como he dicho en la obra ensayística. Frente al discurso político, social, económico y estético (de base supuestamente positivista) dominante, JHR contraponen su propio discurso basado asimismo en las ideas de Spencer, principalmente —ideología que conecta no sólo con su contradiscurso poético, sino con el Modernismo en general.¹⁵ Su ataque a la política, a la sociedad y a la economía (a esta última me referí en la introducción), se desarrolla ácidamente en el ya citado “Epílogo wagneriano. . .” Respecto a la primera, JHR condena, tanto en los gobernantes como en los gobernados, su falta de capacidad para absorber las nuevas ideas que campean en los países civilizados, dando la espalda al progreso. Critica asimismo (como Sarmiento en *Facundo*) la barbarie de los partidos blanco y colorado, apegados a un tradicionalismo —obsoleto para los tiempos que corrían—, que giraba permanentemente en torno a la figura del caudillo de turno:

Una política al por menor que no discierne, ni discurre, que no se aviene con los *hechos universales*, que da popa a los adelantos científicos Los partidos podrían servir de símbolos de necedad, de atraso, de superstición. En el capítulo de los ‘Caracteres emocionales’ he probado extensamente, apoyándome en Comte, Stuart-Mill, Bain, Spencer, Lombroso, etc., que estos partidos son estratificaciones cerebrales de odio, sanguinarismo y acción refleja, de acometividad primitiva. (296)

Su propuesta es por tanto que la política se avenga con la época moderna y con las nuevas ideas positivistas: “¡Que vengan otras ideas, otros partidos, otras tendencias más de acuerdo con el siglo XX y el adelanto científico!” (299).

Ahora bien, en tanto que la base que sustenta esa política partidista está en la sociedad uruguaya, JHR achaca ciertas graves dolencias a sus compatriotas, a quienes responsabiliza de la situación de atraso que desde su punto de vista vive el país: “El uruguayo, como el hombre primitivo, es conservador en alto grado . . . El ‘horror a variar’ que dice Spencer, lo estrecha en los rediles de las experiencias ordinarias. Esta *aversión a la novedad* es el carácter del hombre *incivilizado*” (302).

Sin duda estos juicios sobre la psicología del uruguayo medio que afectan a la sociedad toda así como al gobierno del país, son motivados a su vez por los que esa misma

¹⁵ “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” (Rama, “La estética” 32). (Los subrayados son míos).

sociedad pequeño burguesa y conservadora ejercía sobre el poeta, condenado por un lado, por su alejamiento del partido colorado, de destacada tradición familiar; aislado, por otro, por excéntrico e incomprensido —como su poesía lúdica y neobarroca— en el Montevideo del 900:

En el concepto de los uruguayos el que varía en sus modos de pensar es un 'miserable tráfuga', un descarado traidor; o bien, dicen del hereje: 'se ha enloquecido.' Ellos no ven en el *cambio* la conquista de una idea que antes no se tenía, el rayo fulgurante del camino de Damasco; la marcha hacia la Verdad por las estepas de la reflexión; que se pasa de la noche a la mañana como dice Michelet; *el abandono de los pesados arreos llenos de pátina convencional por el peplo modernista que abre sus pliegues soberbios al viento de las persuasiones.* (303)

En ese contexto sociopolítico, condena asimismo la falta de originalidad del los escritores contemporáneos, cuyo discurso de carácter utilitario, se aviene con el discurso oficial:

Se sonríen, se mofan cuando alguien les habla de manifestar su espíritu en una obra de importancia, *que luche contra lo establecido, contra el sistema imperante, que encierre sus paradojas*, cuyo triunfo no importa que se efectúe en tiempos muy apartados. Por el contrario todo lo que se ha dado a la imprenta es efímero, ligero, *imitado*, superficial, común, llano, circunscripto, cuando no vacuo, insustancial, tonto. Hase buscado en ello, satisfacciones superficiales de vanidad, dominios ostensibles, *encubramientos en la política*, efectismos agradables, lisonjas inmediatas, '*ventajas materialistas.*' (316-7)

En el terreno estético proponía en 1905, en su ensayo "El círculo de la muerte", un arte *sutil* —por oposición a lo *útil*—, moderno, nuevo, centrado en el ejercicio de la *belleza* y no en el mensaje moralizante —propio del discurso neoclásico y del romanticismo tardío al estilo de Espronceda que llegara a Latinoamérica:

Dado que *lo bello no es lo útil*, que subsiste independientemente de aquel atributo, ¿por qué exigir al Arte *una utilidad social o doctrinaria* que repugna a su naturaleza íntima; a qué obligarle a diluir a plena luz de la vida, en el palenque de la lucha humana, el elemento de sueño y de imposible de que se compone en alto grado, y en el que se ha mecido ingenuamente, desde que nació? *La hermosura fuera de la Ética: tal es el ideal.* (334)

Parece evidente entonces, que el discurso poético enmascarado de JHR, con su carácter lúdico, de derroche verbal, que echa mano a la historia para su conformación, a la par que procura llenar un vacío —la búsqueda de una identidad cultural nacional y latinoamericana—, se proyecta, al igual que el discurso ensayístico, como un nuevo discurso contrahegemónico, de emancipación sociopolítica y económica en el contexto del Modernismo.

He aquí la “patada augusta” de JHR a la pacata burguesía montevidcana del 900, a la que Zum Felde acusara, en el sepelio del poeta, de haberlo abandonado:

En torno a su féretro, . . . *las graves sombras burguesas*, en la solemnidad convencional de los duelos vulgares, discurrían gravemente y gravemente hablaban. La sociedad mezquina en que vivió y que no supo amarlo porque no supo comprenderlo, estaba allí representada por sus cronistas, por sus políticos y por sus *mercaderes*. La gente en cuyo medio vivió como un desterrado, la gente que lo despreciaba por altivo y lo compadecía por iluso, la gente miserable que reía de la divina locura de su ensueño, la gente de alma baja que nunca quiso allegarse hasta él, estaba allí, llevada por la indulgencia de la muerte . . . Como cuervos al olor de la muerte, las sombras innobles de los *mercaderes*, iban allí a mentir su duelo por vanidad o por costumbre. (Zum Felde, “Discurso” 332-3) (Los subrayados son míos).

BIBLIOGRAFIA CITADA

GARCIA-GIRON, EDMUNDO.

"La azul sonrisa. Disquisición sobre la adjetivación modernista." *El Modernismo*. Ed. Lily Litvak. Madrid: Taurus, 1986. 121-41.

HERRERA Y REISSIG, JULIO.

Poesía completa y prosa selecta. Ed. Alicia Migdal e Idea Vilariño. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

RAMA, ANGEL.

"La dialéctica de la modernidad en José Martí." *Estudios martianos*. Barcelona: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1974.

RAMA, ANGEL.

"La estética de Julio Herrera y Reissig: el travestido de la muerte." *Río Piedras* 2 (1973): 31-40.

RAMA, ANGEL.

"La democratización enmascarada del tiempo modernista." *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. 117-28.

RELA, WALTER.

"Herrera y Reissig: de la sencillez bucólica a la alucinante hermética." *Círculo: publicación del círculo de cultura panamericano* 16 (1985): 51-60.

SARDUY, SEVERO.

Barroco. Madrid: Sudamericana, 1974.

SARDUY, SEVERO.

"El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI-Unesco, 1972. 167-84.

SCHRAEDER, LUDWIG.

Sensación y sinestesia. Madrid: Gredos, 1975.

SCHULMAN, IVAN A.

"Severo Sarduy." *Narrativa y crítica de nuestra América*. Ed. Joaquín Roy. Madrid: Castalia, 1978. 387-403.

Sobejano, Gonzalo.

El epíteto en la lírica española. Madrid: Gredos, 1956.

Vilariño, Idea.

"Prólogo." *Poesía completa y prosa selecta*. Por Julio Herrera y Reissig. Ed. Alicia Migdal e Idea Vilariño. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Yurkievich, Saúl.

Celebración del modernismo. Madrid: Tusquets, 1976.

Zum Felde, Alberto.

"Discurso en el sepelio de Julio Herrera y Reissig." *Poetas modernistas menores*. Ed. Arturo Sergio Visca. Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección de clásicos uruguayos, 1971. 332-6.

Zum Felde, Alberto.

Proceso intelectual del Uruguay. Vol. 2. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967.