

Julio Herrera y Reissig, asceta obsceno

Roberto Echavarren

New York University

*Cien iluminaciones, en fluidos estambres,
perlan de rama en rama, lloran de los alambres.*

El que cumple una labor artística o visionaria, según Flaubert y Huysmans, y a quien ellos representan en sus ficciones como anacoreta (San Antonio) o como recluso gustador de arte (Des Esseintes), puede ser descrito con los términos yuxtapuestos de asceta obsceno. Uno y otro autor descubren que la contemplación a la que se abocan sus personajes se nutre de una energía concupiscible. Si aparte de reconocerla, el individuo la empleara en una satisfacción o descarga directa sobre el cuerpo de otro, terminaría por disminuir o rebajar la calidad de la vida contemplativa y del trabajo artístico. El factor erótico, cautivante, campea por el espacio del apartamento, del estudio o atelier, espacio mental dedicado a un trabajo. La materia lasciva se cuele, relampaguea en ristas imantadas dentro de la cámara oscura o ámbito visionario, cámara a la que José Lezama Lima, en uno de sus poemas (“El pabellón del vacío”) dará un nombre de miniatura japonesa, *tokonoma*. Apartado, el artista anacoreta lidia de todos modos con lo concupiscible infiltrado como esencia rara que evoca una presencia de lo ausente y ejerce una seducción en el vacío.

La pregunta es: ¿cómo conciliar la energía para el espíritu con el atractivo que despiertan flores y frutos, pieles y perfumes? La energía puesta en la práctica (de la música, versos) es estimulada, surge, de magnetismos animales, vegetales, minerales. Los magnetismos se enredan donde quieren, como una planta parásita, una tentación cuyo alcance y riesgos no pueden medirse, pero son objeto de conjeturas en el espacio virtual.

Para Julio Herrera y Reissig la relación de fuerzas planteada por los escritores decadentistas entre los términos tensionados “asceta” y “obsceno”, que a primera vista parecen excluirse, tomó un cariz diferenciado conformando facetas de su obra, al punto que reconocemos cuatro rúbricas principales en su poesía madura, cuatro opciones contrastadas: –a) “Los éxtasis de la montaña”, b) “Los parques abandonados”, c) los nocturnos en octasílabos “La vida”, “Desolación absurda”, “La torre de las esfinges” y d) el poema largo en alejandrinos “La berceuse blanca”.

Los sonetos de “Los éxtasis de la montaña” no son todos diurnos, pero predomina la luz desde el alba. Cuando cae la noche, este ámbito queda protegido y clausurado contra las acechanzas de la muerte y del “diablo”. Como excepción pintoresca, el cantor de un amor imposible por la luna es un pastor “loco”. Pero el conglomerado de los seres y las cosas goza de un humor jocundo. Estos sonetos dan el temple de una montaña apersonada. De entre los críticos, Diego Pérez Pintos y Rogelio Mirza destacan la experiencia del éxtasis en la tradición pastoril. Aquí, más que de endechas entre pastores, se trata de una relación de las cosas con las cosas, sin sujeto. El éxtasis se repite en cada poema de la serie como en una colección de cuadros, paso a paso, estancia a estancia, con la regularidad de la salida del sol. Todo congenia en un mundo inmejorable, constante. Los ciclos campestres no conocen interrupciones ni desgracias. Se trata de la edad de oro que Góngora inventa en las *Soledades*. Lo que articula Herrera no es nunca un mero paisaje sino un teatro de operaciones, un lugar de armonías espontáneas y de exaltación risueña. Todo ríe. Y la comicidad de una incongruencia (por ejemplo las gallinas entrando a la iglesia) es vista bajo una luz benévola y tolerante que lo reconcilia todo. No hay errores ni fracasos.

La “montaña” es la instancia ejemplar de la naturaleza magnánima. Los seres colaboran en la continuidad de tareas y de cambios, amparados por una fuerza complementaria de conjunto que los fomenta. Esa zona se construye pieza por pieza, combinando, sin excluir una casa colgada en la pendiente cuya planta parásita la viste de “corpiño rosado”. La montaña personifica el alma del cosmos. Su fuerza, su cuerpo, vestida de persona.

Son los recursos alternados y complementarios de personalización y cosificación que destaca Idea Vilariño en su comentario sobre esta obra de Herrera. Cada soneto construye un ambiente sin yo lírico pero con agentes variados. El sujeto desaparece (se cosifica), siendo sustituido por elementos activos y apersonados.

En una de las revistas vanguardistas que frecuentó, *Inicial*, en 1924, Borges le dedica un entero y elogioso ensayo a Herrera, que luego decide también incluir en su primer libro de prosa, *Inquisiciones*. Acerca del final de uno de estos sonetos, Borges remarca que Herrera “para esclarecer los sucesos del mundo apariencial, los traduce en hechos psicológicos”.

Los referentes trasmutan gestos, los seres se vuelven actores sorprendidos; clamorean, participan de un vocerío conjunto, no importa si en su índole son “animados” o “inanimados”. Todo aquí se vivifica.

Las cosas piensan, sienten y hablan: esto es el prodigio de la prosopopeya. Esto es

– como señala Idea Vilariño, a partir del título de un soneto de la serie - : el *teatro de los humildes*.

Es un modo de penetrar y habitar el cosmos. Pero no de un modo difuso, genérico, sino adecuado a la invención del detalle, a una afinación del ver. Herrera da precisión y soltura a lo visto al atribuirle acciones y sentimientos de personas:

“Yo creo que tienen alma las plantas y los animales, y hasta las cosas llamadas inorgánicas en un sentido superficial. Tal cerro y tal mineral existen y eso me basta para que les crea sujetos a la variabilidad de la sustancia, amén de susceptibles a las modificaciones y al magnetismo que ejerce el todo sobre las unidades. Yo los imagino con cierto movimiento pasivo, que los hace entrar con más o menos intensidad en la mecánica del conjunto. Ellos tienen un alma como todas las cosas: una voluntad, un sentimiento, una expresión y una idea.” (Herrera, en el *Tratado*)

Esa fuerza no conoce la angustia, la descomposición, la muerte. Se conforma con la secuencia contemplativa de las interacciones. No carece de nada. Ese poco es un mucho. Transfigura la rutina. El desgaste de la ruina no interrumpe el flujo de las fuentes. Por artificio poético, articula una metamorfosis topológica vital. Discierne en las cosas “una voluntad, un sentimiento, una expresión y una idea”. Vale decir un alma, para vibrar al unísono.

No me interesa discutir aquí cuál es la relación entre droga y escritura, ni tendría méritos para establecerla, en el caso de Julio Herrera. Para él fue la morfina (a fin de aliviar la angustia ante los desarreglos cardíacos). Baudelaire describe los efectos de otra droga, el hashish. Subraya la “hilaridad” que sobrecoge al consumidor. En “Los éxtasis de la montaña”, asistimos a un reír conjunto de las cosas. Y en conjunto la poesía de Herrera aparece tocada siempre por el humor. En Baudelaire como en Herrera predominan “grandes espacios... arroyos límpidos y paisajes verdes mirándose en las aguas tranquilas”, “beatitud calma”. Sigue Baudelaire: “Usted ha diseminado su personalidad a los cuatro vientos del cielo”, reemplazando al sujeto por mil agentes componedores. “La universalidad de los seres se presenta coloreada y como iluminada por una aurora sulfurosa”. Pero no hay que engañarse: ya en medio de las sensaciones aumentadas y refinadas, la lengua mediadora se vuelve un referente ella misma:

“La gramática, la misma gramática árida, se transforma en algo así como una brujería evocadora; las palabras resucitan revestidas de carne y hueso, el sustantivo, en su majestad sustancial; el adjetivo, como traje aparente que lo viste y colorea como una

veladura; y el verbo, ángel del movimiento, que le da ritmo a la frase. La música, otra lengua querida de los perezosos o de los espíritus profundos que buscan descanso en la variedad del trabajo, le habla a usted mismo y le cuenta el poema de su vida; se incorpora y usted se funde con ella. Habla –esa música- de la pasión, pero no de un modo vago e indefinido... sino de una manera circunstancial, positiva, cada movimiento del ritmo marcando un movimiento conocido de su alma, cada nota transformándose en palabra, y el poema entero entrando en su cerebro como un diccionario dotado de vida” (Baudelaire, “El poema del haschish”).

El diccionario dotado de vida es la culminación del proceso de vivificación de las cosas; también el diccionario tiene un alma. Las palabras y las cosas viven, actúan, experimentan emociones, derivan hacia otras configurando un conjunto dinámico.

Baudelaire, sin embargo, reprocha al mero consumidor de droga su pasividad, que pretende ahorrar trabajo, porque el éxtasis sin disciplina degenera y desintegra, dilapida, rebaja su poder. A ese mal uso de la droga responde Baudelaire:

“Nosotros, poetas y filósofos, hemos reservado nuestra alma por medio del trabajo sucesivo y de la contemplación, por medio del ejercicio asiduo de la voluntad y de la nobleza de intuición permanente... Confiados en la palabra, que dice que la fe transporta montañas, hemos realizado el único milagro del cual dios me haya concedido licencia.”

Ese milagro depende de dos factores: iluminación y trabajo.

En el cuento “Aguas del Aqueronte” Herrera describe el efecto de la morfina:

“Al principio fue un mareo, como un zumbido absurdo. Siguió un contacto de molición utópica, con efusiones morosas de bálsamos acríformes: fantásticas morbideces de intactas feminidades, erudiciones incondensadas de pitonisas durmientes, caricias supervagas de labios intangibles, indolencias que distienden el moaré de un delirio...”

“Terminada la inyección segunda, inscruetóse entre sus labios una sonrisa de piedra. El efecto fue maravilloso. Comenzó por una ascensión transparente de átomos sensoriales, por un desprendimiento anímico de sensaciones gaseosas que volaban en un éter inefable de transportes hacia el cenit del cerebro: era un bólido de cien mil alas, una multitud evanescente de caprichos ultramundanos, un espolvoreo erótico de nebulosas de placer que le subían desde la médula en rafagueos muy tenues. Después, un arrebató sordo hacia una inercia de dicha, un distendimiento de perezas refinadas sobre terciopelos indefinibles, un alivio de extenuaciones beatíficas que en vagorosas blanduras se sumergían aturdidamente, como en triclinios de gloria... Se hallaba ebrio

de todas las ebriedades. A cada deseo una nueva satisfacción. A cada satisfacción un nuevo deseo. A cada fatiga un mecimiento embalsamado...

“Por último un oxígeno hipotético llenó su alma incoherente. Cayó la noche en su conciencia, la enorme noche metafísica, el idiotismo infinito de un mareo en lo incognoscible hízolo señor de todo. Todo era él y él era todo. Era el gran sultán del éxtasis, con mil erecciones frías. El jardín de lo prohibido, los mil repliegues microscópicos del placer que se agazapa, dejándonos el deseo, las fronteras subjetivas del espejismo ideal a que jamás se llega, todo, todo palpó, de todo se hizo dueño... El misterio le prestó su enorme linterna mágica por un minuto.”

Los pliegues, los repliegues de una visión, conducida por un deseo en vilo, mercurial y multiforme, abre un espectáculo de linterna mágica, de luz interior, transformativa. De repente, sin prevenir, algo se ilumina de un modo inacabado; pliegues y repliegues no terminan nunca, se despliegan hasta el infinito. Membranas, valvas de la materia hecha visible, un escenario que parece estar al otro lado de la visión, un espectáculo ante el “gran sultán”; un éxtasis, un pasaje por las figuras de lo real, que da verdad al tiempo. El espectáculo se articula, en presencia, en presente; hace marcas al tiempo.

La fe transporta montañas a donde no las hay. Sólo el relativo consuelo de las sierras de Minas (“A la ciudad de Minas”, texto en prosa de Herrera) compensa, en la orografía de Uruguay, la ausencia de los Pirineos. La montaña de Herrera está formada de materiales desiguales provenientes de la familiaridad literaria (*Joycelin* de Lamartine, *Au flanc du vase* de Albert Samain, un reservorio de estampas de la tradición pastoril europea, en función de escenografía).

En su ascesis de anacoreta, montaña y aldea resultan en parte uruguayas. Empezó a escribir “Los éxtasis de la montaña” después de visitar a su hermano en Minas. Pero los escribió en ausencia, durante unos meses de estadía en Buenos Aires, ese gran “almacén de ramos generales”, hormigueante de gente, que lo abrumaba. Los escribió en su pieza argentina, en 1904, al volver del trabajo en la oficina del Censo. Son un operativo de la mente, una práctica de ascesis, una práctica regulada, un ejercicio constructivo de la voluntad. Una operación asidua de la gramática. Un estilo de vida.

En “Los éxtasis” el timbre feliz del ambiente resuena con la alegría de seres y cosas: desde el ritmo musical, las onomatopeyas, hasta el refugio caliente de las noches, todo rezuma un acoplamiento dichoso, una afirmación coral de lengua y cosas. Los problemas, las angustias del yo aún no afloran. Retrata la emancipación de los sentidos en un enclave, la linterna mágica de una visión interior evocadora, en caverna, mezcla de

ingredientes, estimulada por restos diurnos, sensaciones despiertas, información histórica, lecturas, palabras cotidianas, un estar en el ambiente de elección, evocado-fabricado con los ingredientes a la mano.

La morfina lo ha puesto en disponibilidad, abriéndole un ambiente de impresiones y de transformaciones topológicas. La corriente de deseo-placer lo inunda; es una “muerte blanca” que sustituye a la otra muerte que martilla en la puerta.

Pero el alma empieza a adolecer en “Los parques abandonados”. Los parques son reductos que lindan con la urbe, donde se emula, en escala disminuida, el lozano esplendor del campo. Los sonetos de “Los parques abandonados” son pálidas evocaciones de luz que ya declina. No hay gallinas, ni la misma amplitud de enclave, ni montañas. La maquinaria del crepúsculo confunde, con su luz lateral, engañosa, los ambientes y los espacios. La casa suburbana abre un ámbito entre real y fantasmagórico, un mundo en vías a la noche, ajeno a las agruras agrestes. El entorno se reduce a la hora que acaba, pero al acabar trae música de piano desde las ventanas abiertas de los salones.

A esa hora discreta cabe un encuentro de enamorados en el jardín. A diferencia del vínculo espontáneo e indiscutido entre las cosas que anudaba el medio rural (en “Los éxtasis”), se vive aquí la conjetura acerca de motivos, cuando las personas guardan un protocolo de conveniencias, en la etapa del galanteo. A veces la acción no pasa de un silencio compartido o de un cruce de miradas. No se despliega la vista panorámica del pastoreo, sino una toma a media distancia, que encuadra la figura en sus relaciones civiles. El espacio es menor. Sin embargo a causa del crecimiento de la privacidad e interiorización, la reserva que distancia a las personas, el espacio, también, en esta relación de maneras, *toma distancia*.

En “Los éxtasis” nadie habla y todos hablan. En “Los parques” un yo narra eventos a un tú que no necesariamente escucha, que lo involucra en una retícula de incomunicación irónica. Aún el amor puede ser cruel o “sádico” (según un título de la serie) y la interlocución cae en fingimiento (“Disfraz sentimental”).

Si en el campo las cosas personalizadas se convierten en agentes, aquí la persona se divide en fetiches. Artículos de vestir, labios, ojos, adquieren capacidad autónoma, de fascinantes agentes llamadores. Eduardo Espina nota esta característica de “Los parques”; el fetiche concentra la atención: es un fragmento. El atractivo del cuerpo se centra en los detalles de la vestidura, en el sex appeal de lo inorgánico. No se trata, como

piensa Freud, de una iluminación fálica, sino a lo sumo de una envoltura que puntúa la incertidumbre y el atractivo. Herrera discierne, como los escritores franceses del decadentismo, la emergencia indeterminada, proliferante, de lo exótico, más allá de roles y clisés (véanse los versos del “Poema violeta”, sección IX, en “Divagaciones románticas”: “Te singulariza un sello varonil de gracia loca,/ la paradoja de vello lila que sueña tu boca”). Herrera mantuvo una disponibilidad abierta en su combinatoria. El yo interfirió lo menos posible, obstruyó mínimamente las invenciones. Las trazas de un yo identitario parecen borrarse o subvertirse. Hay un posicionamiento móvil, que no se atiene a la identidad de género. (“Me turbé... como una virgen en un bosque espeso”).

En “Los parques”, ni la ocasional resistencia de la amada ni su muerte (en el soneto “La novicia” por ejemplo) interrumpen – como tampoco interrumpen los mausoleos y sepulcros, en las *Rimas* Bécquer – el juego del galantear.

Herrera no fue, como sí fue el Laforgue de las *Complaintes*, un maestro del diálogo entre los amantes, réplica y contrarréplica, que hace progresar el poema. Permaneció dentro de una estética de video: ademanes, poses, prendas, adquieren la calidad de fetiches para el yo lírico, rotos a veces con vertiginoso efectismo, como si se tratara de cristales, por un pisotón o una bofetada.

La primera persona que habla aquí no sale del registro escópico, de la vibración del entorno lumínico, aunque la banda sonora no es menos llamativa. Las amadas en estos sonetos son apenas siluetas de andar balanceado, torsos respirando próximos. Callan. El silencio ofrece un cañamazo visible. Cada soneto es un “óleo brillante”. Liga, mano que desenvaina un guante, diseño de gramíneas sobre el tapiz de un sofá, saltan a la vista en un contorno de sorpresas armónicas, precipitados de detalles casuales que se articulan en una conexión imantada.

Las circunstancias de cada soneto, su asunto, surgen del encuentro de rimas y asociaciones, que vienen a dejar una impronta mitad exótica, mitad familiar, una mezcla de términos eruditos y palabras de todos los días en el Río de la Plata. Y esto sucede en el aire de las quintas, fincas de utilidad y recreo en el campo, no lejos del cono urbano (María Moliner: el nombre *quintas* se debe a que originalmente sus inquilinos o colonos pagaban como renta la quinta parte de los frutos).

En el registro galante de “Los parques abandonados” los versos nacen tomando hilachas de situaciones vividas, pero mapeando emociones en situaciones figuradas, porque siendo construcciones estéticas, el acabado depende de los sonidos y la sugerencia. La escena abre siempre un más allá; un punto de fuga y transporte sublime

en colisión con las estrellas.

De la intersección de materiales surgen circunstancias delicadas en términos extravagantes y rimas sorprendentes, que priman sobre cualquier anécdota sentimental concreta, aunque pueden alimentarse de ella. Los poemas suscitan emociones, maravilla ante la proeza de su despliegue. La emoción es estética; despierta ante un encuentro de imagen y palabra, no de una relación sentimental entre personas.

Con los grandes nocturnos entramos en el tercer círculo de la obscenidad, ante un llamado salvaje o “abstracto”, ante lo incognoscible. El contenido de la representación se vuelca a un abismo. Un cruce con la muerte desencadena este tercer discurso, que empieza con “La vida”, largo poema en octasílabos. “La vida” relata una aventura, un deambular a caballo de connotaciones gauchescas. Resalta el carácter alegórico del viaje, que culmina en un encuentro con la muerte, la *belle dame sans merci* que se transforma en hombre con puñal. Este poema es el primero de una serie de tres nocturnos (el segundo es “Desolación absurda” y el tercero “La torre de las esfinges”) y nace al dispararse un accidente que pudo ser mortal: la crisis cardíaca de 1900.

Aquí las palabras, indica Amir Hamed, *son signos de signos y no de cosas*. En el octosílabo “La vida” el jinete avanza hacia lo que no conoce “sobre un fondo alegórico”. Abundan detalles concretos en función de alegoría: el gaucho se apeó del caballo y “ató la bestia a un ciprés”. La prenda que busca ya no se ve tan clara y nítida como en “Los parques”, donde los fetiches pertenecían a la geografía de la amada.

En “La vida” el jinete persigue a una amada inhumana. Y cabalga “a cien quimeras del mapa”. La observa sólo “por rumbos oblicuos”. Si la mira de frente queda “sin vista”. No puede “mirarla mucho”, ni tampoco puede “dejar de verla”. La ve de canto, como la calavera achatada al sesgo en el primer plano del cuadro de Holbein “Los embajadores”. Todo se contrae y distorsiona. Deforme, la montaña del éxtasis ya no resulta amigable sino “hosca”. El fragmentarismo de las tomas alterna con un zoom del lente hacia el infinito.

Esta amada abstracta e incognoscible tiene por cifra una “x”. Consiste en una “quimera platónica unida al ser por un guión”. El guión es insertado para construir un bricolage de imagen y trazo. El trazo se escribe sobre la carne de la imagen y entre los dos hacen signo. La “quimera platónica” (algo así como la alegoría de una idea) está unida al ser por un trazo (un guión): construye el ser al aludirlo. El “error” y la “utopía” van, según el poema, juntos, pero son “bombas efímeras”: engatusan un momento, después son desechados. Ante los ataques del error, la “Medusa” derrama un “sudor

fecundo”, un sudor de sangre que cae de su cabeza decapitada, como si errores y equivocaciones utópicas exacerbaban la “floración espontánea” a partir de un engaño, una tachadura.

Las amadas de “Los parques” no hablaban, pero ésta de repente lo hace con rotunda sencillez: “Penetra en mí Julio mío”. Cuando el jinete la cubre ella cambia de género “como a un conjuro” de mandinga y se transforma en un “caballero oscuro” que le traspasa el corazón con un cuchillo. Es un avatar de la *belle dame sans merci* que, en un poema de Ivan Gilkin, citado por Mario Praz, es llamada *vierge au bistouri*. (1) Si en “Los parques” el yo poético a la vez nacía y adolecía (en contraste con “Los éxtasis” donde no nacía ni adolecía), el yo poético de “La vida” no puede adolecer de un golpe más abrupto.

Una violencia furibunda traspasa el corazón arrítmico y desorbitado. Sólo el arte incantatorio del metro y de la rima regula y pondera la marcha de las horas. Idea Vilariño remarca que si bien Herrera hacia 1900 escapó episódicamente de la medida rígida del metro convencional y “pudo haberse instalado revolucionariamente en el verso libre” de ritmos acentuales, sin embargo prefirió dar marcha atrás y acogerse “a las más difíciles imposiciones: el soneto tenso y poblado; la décima sin resquicios, la rima perfecta y clara, llevada hasta tal extremo que en ocasiones abarca el verso entero.” Optó por entretener la angustia mediante ese metro que lo mecía (lo hamacaba, así en el poema “*Berceuse*”), reiterando coincidencias que inducen al corazón a portarse como una fiera domada.

Pero en los tres nocturnos octosílabos (“La vida”, “Desolación absurda”, “La Torre de las esfinges”) la rima, muchas veces con acento agudo, junto al metro breve, parece que acelera una catástrofe inminente, un golpe de disfrazada sacerdotisa que es la muerte. Ya no se trata de jugar con la mortaja de la muerta (como en “La novicia”) sino de reconocer a la muerte tras un repertorio de disfraces que no alcanzan a vestirla. Herrera recombina lo que conoce acerca del erotismo y la muerte a partir de sus lecturas. Recapitula con intensidad las estampas que le ofrece el siglo. Desde “Las metamorfosis del vampiro” de Baudelaire tienen lugar encuentros lúbricos con la muerte. Ya el protagonista de “San Julián Hospitalario” (cuento de Flaubert) termina abrazado a un leproso que le pide que se desnude para darle calor. Cuando se unen los cuerpos, el leproso se transforma en Cristo que lo lleva volando al cielo. Este abrazo de la corrosión tiene acento cristiano, pero para Flaubert la historia devota adquiere una valencia erótica: la agonía pone en escena una invitación galante. Hasta el último momento, el trance fatal ha sido recubierto por la película del deseo, según las lisuras de Ingres o los

joyeles incrustados de Gustave Moreau. Los disfraces no sólo son visibles sino también conceptuales (errores, equivocaciones y utopías). Después del susto que relata “La vida”, el yo poético de los nocturnos presiente el síndrome de pasaje, ve venir el peligro. El malva y el morado de las ojeras de “Los parques” pasan a moretones. No hay referentes sino un vértigo verbal en torno a un suceso infigurable. Un martillazo desbarata cualquier estrategia de placer, aún aquél que se mezcla al dolor (goce), salvo que el martillazo sea placentero en sí.

“Desolación absurda” nombra al morir “póstuma y marchita flor erótica, absurda y maldita desterrada del placer”. Ya no hay disfraz galante (*flor marchita*). La amada presenta “un guarismo a modo de ceño”, un número en la cara y después nada. El número imantado cifra la descarga bruta del acontecimiento, el colapso del pulso, la parálisis del corazón.

La muerte no tolera rechazos, sólo contemporizaciones y antifaces transitorios, que la fetichizan en broma. El jinete acepta desafíos y se apresura a precipitar el sarcasmo. Alza un tono de provocación y bravata. Corre a abrazar lo más intenso, a la vez lo mejor y lo peor. Avanza interpretando un nudo de dolor, “el entrecejo de Buda”. Sintetiza lo que sabe y salta más allá. Narra al caer en el abismo. Narrar le da cierta felicidad en el horror; singulariza la extinción universal.

“La Torre de las esfinges” casi parece más calmo en su horror. La angustia cede el paso a una celebración suelta. Si *parodia* tiene este sentido de festejo, Herrera quema todo lo que baila, arde en un baile epiléptico y esperpéntico, una danza deformante de la muerte cuando, por un segundo, ella deja de estar. Ese régimen de incidencias sin trapecio alcanza una instantaneidad espástica. La carroña de Baudelaire y el naufragio abstractivo de Mallarmé son llevados a una máxima velocidad esperpéntica por una prestidigitación idónea. Los desperdicios encastrados alrededor de la muerte bailan el carnaval de las épocas, una danza exacerbada que culmina en la síncope. La tentadora tiene risa “de clínica”.

La risa de las cosas, en “Los éxtasis”, no ocurría en la “clínica”, sino en el campo. Pero aquí cada escena, una fiesta africana o un ritual funerario, es una mueca alternativa y prospectiva; la visita de la vieja dama desmenuzándose en ilusión. Herrera practica con la muerte un arte sarcástico, diatribas acaloradas y jocosas. “La lista de improperios es una joya melodramática que no conoce equivalentes.” (2)

El teatro mental alardea una fantochada malsana, un popurri sintético y sincrético de personajes conceptuales. Relativiza y falsifica religiones y mitologías al codearlas unas con otras.. Los referentes heterogéneos (históricos, religiosos) se

empobrecen para mantener una pertinencia coral, sacrificados a la sugestión atmosférica, musicada, vertiginosa del conjunto. Bordoneando una guitarra, se diría, Herrera improvisa estas décimas alusivas y comprueba su sonoridad:

*y hacia la noche de opio
abren los pozos de ciencia
el ojo de una conciencia
profunda de espectroscopio.*

“Berceuse blanca”, por otra parte, es un poema largo en alejandrinos que resulta la contracara de los nocturnos. Es en sí un nocturno, pero mantiene indecisa la luz que penetra tras los tules de las cortinas. Es una luz tamizada, pero en rigor no se sabe de dónde viene. En el ambiente del poema, la luz no sale de ninguna parte, la fuente de la luz permanece oculta. Es una luminiscencia del propio medio, para calmar el miedo y alcanzar una reconciliación. Chicanear, bromear, eso es lo que hacía la voz de “La torre”. Esta otra, en la “Berceuse”, se embelesa en una imagen palpitante de virgen. Interrumpe los rezos para cantarle al amado, pero entretanto se queda dormida con una sonrisa.

La virgen, toda disponibilidad, tiene el tiempo por delante. Alivia, si no consuela; es la última y más encantadora aparición de la muerte, una muerte caracterizada como núbil. Igual que una muñeca inflable de Felisberto Hernández, igual que la amante perfecta de Bécquer (“vano fantasma de niebla y luz”), está dormida bajo el velo de la virtud, el sueño de su consentimiento. Si en los nocturnos la muerte excitaba con su lujuria manifiesta, jugaba la carta de una brutal intensidad aniquiladora, carcomida por la uremia o la fístula, aquí se abjura de la obscenidad. La voz poética se dice a sí misma: “No has menester que Venus sus legiones embosque.” Por más que la virgen esté dormida, su figura exhala un halo venusino espiralado; “desde amable emboscada insinúa una flecha el arquero versátil”. Esto ocurre entre las hebras tejidas de un país exótico que presenta un desierto, un dátíl, una pastora durmiendo. La virgen ha sido tocada por eros, pero no en la propia vida, sino dentro del sueño, que la protege, en condición latente. La alianza con la obscenidad no se deshace del todo; persiste, suave, en un poema lento, de metro alejandrino (enlentecido aún más por estribillos frecuentes). Tiene el ritmo plácido del dormir. Herrera recapitula aquí un verso de un soneto de “Los parques”: “Eres toda la lira y eres toda la esfinge.” Esa marca de fábrica de Rubén Darío exhibe un modesto orgullo, si cabe el oximoron, en la atmósfera apacible, caldeada, elástica, incantatoria.

La virgen herida por la flecha de eros puede levantarse en cualquier momento como una verdadera Moby Dick con el arpón ensartado para dar al traste con la escena de un coletazo soberbio. Pero ¿para qué excitarse? Es mejor bajar el volumen y contentarse con susurros entreoídos de la pleamar de sus senos, el silencio entrometido en su respiración: “Auscultad el silencio de la abstrusa armonía.”

Se alcanza de nuevo la inocencia. No todo son engaños de la muerte. La voz reconsidera y acepta como legítimos los arrebatos que ha logrado: “¡Qué aleluya inspirado late en todas las cosas!” Parece que estamos de nuevo en “Los éxtasis”. Y en verdad pocos versos más adelante tropezamos con su definición mejor: “¡Carne inspirada en éxtasis y éxtasis de la forma!” El asceta obsceno asume la carne elevada por el éxtasis. Hay un éxtasis digno y legítimo que tiene que ver con el trabajo de la forma, que da una noción de logro “de sabio vértigo sibilino”. El contenido es terrible, pero la realización exultante y feliz.

Este momento ambiguo, en una circunstancia post-teológica, está hecho de paradojas y oximorones: “Una magnolia narcótica de vida... se abre bajo un blanco crepúsculo de muerte.” Es un “concepto” barroco, el núcleo aporético del poema.

“Un espejismo”, en verdad, pero “es tan vivo el contraste de ilusión, que sorprende como si anocheciera en mitad del día”. Estamos otra vez en “Los éxtasis”, cuando la montaña lucía “en su gala de ingenuo paraíso”. Sólo que aquí no se trata de fomentar la vida, sino de “morir soñando”, de morir componiendo “una beatitud de ritos”, para que la calma que permitió vivir permita ahora morir.

En los nocturnos, la voz poética desafiaba a la muerte con mordeduras mañosas de calavera rebelde. En la “Berceuse” tiene lugar una reconciliación, una complicidad en el fingimiento, que es la apropiada sabiduría final: “con llantos y suspiros mi alma entre la fosa dará calor y vida para tu carne yerta.” Se trata de una boda negra, incomprensible, porque es “una embriaguez que no alegra” y donde no habrá siquiera palabras: “sea tu himeneo la esfinge sin palabra”. El poeta se rinde, rinde su trabajo ante un equilibrio deshecho entre ascesis y tentación. La muerte sustrae tanto la una como la otra.

Notas

1 Mario Praz, *The Romantic Agony*, Oxford University Press, London New York, 1970, p. 280.

2 Amir Hamed, “Rimas o dentelladas”, en el suplemento *Insomnia*, del semanario *Postdata*, Montevideo, 13 de marzo de 1998.