

Una serpentina en medio de la sombra

(Góngora en Julio Herrera y Reissig)

María de los Ángeles González*

Visto desde el presente, parece claro que la recepción de la obra de Luis de Góngora da un giro a comienzos del siglo XX, bastante antes de 1925, fecha que Emilio Carrilla señalara como umbrática del rescate gongorino, cuando se publica la *Biografía* de Miguel Artigas (Carrilla, 1946). Lo cierto es que en los años veinte muchos se disputaban la primacía del redescubrimiento de Góngora, después de una centuria de aparente desprecio. La apoteosis reivindicatoria de 1927 será posible gracias a un sinuoso y, por momentos, subterráneo camino que tiene como principal agente a los poetas franceses y de lengua hispana, y que se acumula en forma progresiva desde los albores mismos del siglo. Es posible servirse de ese recorrido, tanto como de cualquier otro de los hilos invisibles de afinidades que atraviesan la cultura de una época, para trazar la línea que va desde el simbolismo a las vanguardias.

Dámaso Alonso zanjó la cuestión de la recuperación del prestigio gongorino con estas afirmaciones: "*el renacimiento de la afición por [su] poesía, claro fenómeno de la literatura hispánica e hispanófila actual, ha tenido un largo proceso de incubación. De Verlaine a Darío y de éste a los secuaces del modernismo*" (Alonso, 1955: 541). Más recientemente, Sánchez Robaina releva la dilatada polémica Góngora -Mallarmé y pone a punto el posible paralelo, estableciendo que, considerada la deriva que tomó la poesía moderna en el siglo XX, la poética de Mallarmé resultó clave y definitiva para leer a Góngora con otros ojos (Sánchez Robaina, 1993).

Parece bastante claro, entonces, que la lectura devota y la escritura trazaron sus caminos imperceptibles anticipándose a las disputas críticas. Rubén Darío menciona a Góngora en las "Palabras Liminares" a *Prosas Profanas* (1896) y hay algunas referencias directas e indirectas en algunos versos, homenajes o préstamos que estudió Arturo Marasso, señalando que la simpatía por el gongorismo y cierta asimilación de este con el simbolismo, eran manifiestas en los poetas franceses de fines del XIX que influyen en Darío, como Verlaine y Moréas, aunque nunca predominantes. Lo mismo ocurriría en Darío (Marasso, 1954: 230).

Sin embargo, leída en conjunto la poesía de ambos, puede afirmarse que el gongorismo encuentra en la época, y en el campo de las letras hispanas, un campo más fértil de incidencia en el poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910) que en el propio Darío. Herrera había leído a Verlaine, a Mallarmé, se había visto tentado por la imitación de Samain, entre una larga

*Instituto de Profesores Artigas/ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

hilera de poetas parnasianos y simbolistas enumerados maníaticamente en carta a Edmundo Montagne, del 1º de junio de 1902 (en Herrera, 1998: 817). El montevideano había recibido, también, el poderoso influjo que Darío sembró en toda la poesía de habla hispana. Quizá lo que tiene Herrera de gongorino sea también consecuencia secundaria de la admiración de Verlaine, sumada al descubrimiento de las innovaciones que, entre otras, Mallarmé imprimió a la sintaxis poética. Tampoco debe descartarse el conocimiento temprano de la poesía de Lugones en el “efecto” que alcanza el verso de Herrera, en ocasiones parnasiano, a menudo simbolista, por momentos “gongorino”.

Por la asimilación casi simultánea de estas lecturas, por su propio temperamento volcado exclusivamente a la poesía y al cultivo de un refinamiento casi siempre esteticista, Herrera y Reissig estaba llamado a llevar el lenguaje modernista hasta el límite de su capacidad expresiva, según advirtió el propio Darío. Cuando en julio de 1912 dicta en el Teatro Solís de Montevideo una conferencia en homenaje a Herrera, muerto dos años antes, Darío lo llama “*raro poeta*”. El solitario y póstumo libro de Herrera y Reissig impulsa a Darío a entrar en contacto con manuscritos juveniles de este y concluye: “*¡Decadentismo!, ¡malhadada palabra! No, señores, tradición de casta; y antes de buscar a los autores del Mercure, recordar pensares y decires de nuestros clásicos castellanos. Naturalmente, entre Góngora y Gutierre de Cetina, y el autor de estos versos, hay nuevos cristales de poesía [...] y nuevas inquietudes que ha encontrado singulares maneras de expresarse*” (Herrera, 1998: 1178).

Este y otros juicios desmenuzan lo que cualquier lector de Herrera advierte leyendo desde sus sonetos pastorales hasta sus poemas más extensos: el extrañamiento que alcanza el lenguaje, dislocado de sus usos habituales, la búsqueda de las correspondencias sonoras sin abandonar casi nunca la lógica última del significado, el forzamiento de la sintaxis, la innovación aun a costa del aparente mal gusto. Baste como ejemplo un soneto de rima poco común, que lleva como epígrafe “Virgilio es amarillo y Fray Luis es verde (Manera de Mallarmé)”:

Úrsula punza la boyuna junta;
La lujuria perfuma con su fruta,
La púbera frescura de la ruta
Por donde ondula la venusa junta.

Recién la hirsuta barba rubia apunta
Al dios Agricultura. La impoluta
Uña fecunda del amor, debuta
Cual una duda de nupcial pregunta.

Anuncian lluvias las adustas lunas.
Almizcladuras, uvas, aceitunas,
Gulas de mar, fortunas de las musas;

Hay bilis en las rudas armaduras;
Han madurado todas las verduras,
Y una burra hace hablar las cornamusas (Herrera, 1998: 323).

Para empezar, el verso inicial (“Úrsula punza la boyuna yunta”), recuerda en su sonido a “Las fuertes coyundas con yugo de acero”, del romancillo gongorino (“Noble desengaño...”, Góngora, *Romances...*, 1939: 36). El referente de este soneto es simple y natural: la evocación de un paisaje campestre pleno de exuberancia. Pero cada elemento del paisaje se desrealiza, ya sea por la metáfora que lo encubre, ya por el adjetivo inaudito que lo aleja del referente, abriendo un abanico de imágenes culturales, sensoriales o psicológicas. Ese método de presentar lo más concreto a través de metáforas que lo deforman, transformándolo en un objeto cultural y distanciarlo aun más mediante la sintaxis inhabitual, ya había sido probado en castellano por Góngora, por lo menos en las Soledades y en la Fábula de Polifemo y Galatea.

Más adelante trataremos de probar que Herrera había leído a Góngora antes de sentir la admiración por los poetas franceses de fin de siglo, sin embargo es probable que sólo llegara a advertir la potencialidad del método gongorino para su propio ejercicio renovador del verso castellano, a través de la aplicada lectura de Verlaine y Mallarmé.

1. Una teoría gongoriana del arte

En 1899, Herrera y Reissig se expide sobre el parentesco entre Góngora y los poetas decadentistas y simbolistas franceses. Está haciendo sus primeras armas en la crítica literaria, al mismo tiempo que busca su propia expresión poética en piezas que imitan el tono de Víctor Hugo, en ocasiones a Bécquer. En su primer ensayo crítico busca tomar postura frente a la estética decadentista (Herrera, 1998). Reflexiona sobre el carácter, a la vez eterno y cambiante de la belleza, manifestándose a favor de una crítica ecléctica que juzgue sin preconceptos, teniendo en cuenta que el arte es “expresión del estado social, la epidermis que revela el estado de adolescencia o decrepitud de los pueblos: en el charco: inmoralidad; en el convento: estagnación; en el hacha revolucionaria: incendio; en el renacimiento: ascensión; en las decadencias: orgías” (Herrera, 1998: 552). Para comprender el arte de su época, Herrera se detiene a repasar los momentos de “crisis” del arte, que corresponden a sociedades “crepusculares”. El juicio es, en principio, adverso: “La demencia imaginativa, la frivolidad pasajera, el oropel de mal gusto, la fraseología insustancial y el desaguisado de construcciones raras y atrevidas fueron los frutos de esa demagogia artística que le arrebató los lauros al genio” (Herrera, 1998: 554). Saltando épocas llega a la crisis del arte renacentista, donde, dice:

“apareció una individualidad extraña, un verdadero cometa que causó grandes perturbaciones en las esferas del Arte. Este cometa decadentista fue Góngora. Su idiosincrasia intelectual fue algo así como un nuevo color aparecido en el prisma de esa época. [...] La oscuridad de su estilo fue el marco de ebanuz que hizo resaltar la tela chillona de su imaginación, en la que una orgía de colores, sin gradación y sin efecto armónico, causa no se qué extraño vértigo, y produce la rara embriaguez de una visión que cambia de forma a cada momento, como una serpentina en medio de la sombra” (Herrera, 1998: 557).

Más allá de la admiración por Góngora, ese primer Herrera que no se ha sacudido sus admiraciones románticas entiende que el gongorismo de sus seguidores fue nocivo para la lengua y para el arte, tuvo “el brillo momentáneo de los falsos metales”. Pero los juicios históricos no son más que un preámbulo para abordar la poesía contemporánea, porque, “la grímpola cabaleres-

ca que cubre la armadura de los gongoristas es compuesta de la misma tela que el teristro que visten las musas verlainianas” (Herrera, 1998: 557). Detrás de la aparente condena se percibe una admiración por el arte de crisis, “verdaderos paroxismos de la naturaleza” detrás del cual viene la “evolución saludable” (Herrera, 1998: 559). Estas páginas deben entenderse como un esfuerzo de búsqueda y de comprensión del arte moderno, una exaltación del cambio y de la libertad artística. El artículo puede incluso leerse como un programa en el que, da algún modo, entra lo que Herrera llamó “la teoría gongoriana” del arte (Herrera, 1998: 558).

2. Una práctica gongorina

Algunas observaciones de Alfonso Reyes a propósito del paralelo Góngora-Mallarmé podrían aplicarse también al lenguaje herreriano: “*son poetas de esa poesía posterior a la palabra, en cuya penosa ascensión ambos persistieron hasta ir mucho más allá de la aceptación general*” (Reyes, 1956: 194). Pero un aspecto decisivo, que tiene que ver con la concepción misma del lenguaje, acerca a Herrera y Reissig más a Góngora que a Mallarmé. Es lo que permite ubicar a Herrera en el límite entre la poesía “clásica” y la “modernidad”, entre la lealtad al referente y su negación de la referencialidad, y esa línea fronteriza es la razón del mayor desconcierto que produce su lectura. Seguimos para eso la distinción que hace Octavio Paz para caracterizar la poesía moderna oponiendo, esta vez, a Góngora y Mallarmé: “*la poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones [...] es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las palabras y de los significados, reino del silencio; pero igualmente, palabra en busca de la palabra*” (Paz, 1972: 7). Paz aprovecha una premisa que ya había demostrado Dámaso Alonso y que es la absoluta referencialidad de la poesía de Góngora, su estricta y lógica ligazón con un “significado” que está fuera del lenguaje: “*Góngora no es oscuro: es complicado. La sintaxis es inusitada, veladas las alusiones mitológicas e históricas, ambivalente el significado de cada frase y aun de cada palabra, vencidas estas asperezas y sinuosidades, el sentido es claro*” (Paz, 1972: 6). Así considerada, la poesía de Góngora no implica, como la de Mallarmé, “*una crítica del sentido*” sino nada más y nada menos, que la violencia, la violación del lenguaje.

Es en ese aspecto que la poesía de Herrera y Reissig está más cerca de la de Góngora, aun cuando es seguro que existe una “*conciencia poética*” moderna y un gusto por “*lo que las palabras dicen entre ellas*”, para seguir con las categorías de Paz, y que por otra parte también parece indudable que existiera en Góngora. Pero esa atracción por el signo y por el sonido, es tan fuerte como la que Herrera siente por presentar una realidad encubierta, al modo gongorino, si bien pocas veces la pieza herreriana pierde el contacto con una “realidad”, sea esta sensible o espiritual.

El juego encubridor de Herrera es bastante evidente, y a veces pueril, en los sonetos de *Los peregrinos de piedra* o *El teatro de los humildes*, como puede ejemplificarse en algunos versos de “La casa de la montaña”:

Ríe estridentes glaucos el valle; el cielo franca
Risa de azul; la aurora ríe su risa fresca,
Y en la era en que ríen granos de oro y turquesa,
Exulta un cromático relincho de potranca...

La clave de las sugerencias poéticas está en la sintaxis forzada: la sustantivación de adjetivos (*glaucos*), la supresión de verbos, la inserción de un adjetivo inusual, el verbo mismo convertido en metáfora. Los mismos procedimientos se extreman en "Tertulia lunática", un poema que lleva la complejidad lingüística hasta un punto de riesgo:

En un bostezo de horror,
tuerce el estero holgazán
Su boca de Leviatán
Tornasolada de horror...
o
Ríe el viento confidente
Con el vaivén de su cola
Tersa de gato de Angola,
Perfumada y confidente...
El mar inauditamente
Se encoge de sumisión,
Y el faro vidente, en son
de taumaturgas hombrías,
Traduce al torvo Isaías
hipnotizando un león.

No es que el referente material haya desaparecido, es que la realidad misma se ha hecho más amplia, más difusa y más compleja en "Tertulia lunática", texto que produce una atmósfera demoníaca, nocturna, dando una imagen aparentemente caótica del mundo:

Las cosas se hacen fascímiles
de mis alucinaciones
Y son como asociaciones
Simbólicas de fascímiles...
Entre humos inverosímiles
Alinea el cañaveral,
Con su apostura marcial
Y sus penachos de gloria,
Las armas de la victoria
En un vivac imperial.

Roberto Ibáñez se aplicó con rigor a desentrañar los pasajes más herméticos de "Tertulia lunática" (Ibáñez, 1975), buscando correspondencias de sentido enmascaradas en la sintaxis abstrusa, donde otros críticos, como Sabat Erasty, se habían rendido, afirmando que "ningún

análisis ni penetración lógica [valían] la pena intentar en estas alucinaciones". Ibáñez considera estos versos:

Un gato negro a la orilla
Del cenador de bambú,
Telegrafía una cu
A Orión que le signa un guiño,
Y al fin estrangula un niño
Impromptu hereje en miaú (Herrera, 1998: 68)

Un crítico había visto en ellos "un gato estrangulado" y otro "un gato poeniano [...] que intenta simultáneamente un enlace con los astros y el gratuito y repugnante asesinato de un niño". Ibáñez desentraña el sentido detrás de las metáforas: el gato telegrafía su propia silueta a una constelación, interrumpe o quiebra un impúdico maullido que parece "un niño impromptu" para quien lo oye. "Niño es, allí, adjetivo, no sustantivo catastrófico", bromea Ibáñez. Puede repararse que el tipo de exégesis que parecen reclamar estos versos es muy similar a la que necesitan los versos de Góngora para resultar claros y brillantes. Es una poesía cultísima, pero no imposible.

Un trabajo más detenido permitiría aislar un sistema "gongorino" en la factura poética herreriana. Pueden esbozarse algunos apuntes en base a procedimientos básicos comunes. Un ejemplo sería el sistema de las metáforas y comparaciones en las que el elemento invocado apunta a la *descripción* de un fenómeno natural, que, mediante la imagen poética se transforma en un *elemento cultural*, con el valor agregado de la asociación con un elemento artificial o construido, o con un elemento abstracto o de orden psicológico o emocional.

1) Equiparación de la naturaleza con objetos manufacturados: "*agudas golondrinas como flechas perdidas/ en la noche en derrota*" ("El despertar"); "*En el dintel del cielo llamó por fin la esquila*" ("Claroscuro"); "*Su violín monocorde muge un toro*" ("Mayo"). Versos que pueden encontrar correspondencia, por ejemplo, en estos de Góngora: "*esquilas dulces de sonora pluma*" (Soledad Primera, s/f: 79), "*cuyo vuelo/ arco alado es del cielo*" (Soledad Primera, s/f: 87).

2) La naturaleza aparece a menudo con los atributos de una construcción humana, como ocurre en Góngora: "*cúpulas de catedrales vivas*" (Luna de miel), que recuerda el "cóncavo ajustando de los cielos el sublime edificio" (Góngora, s/f: 77) y aun el "verde obelisco de la choza" (Góngora, s/f: 79).

3) Herrera elude lo que llama la "*metáfora física*", que es la apelación de un elemento material que sustituye, en la imagen, a otro elemento material. La metáfora en Herrera es frecuente unión de lo abstracto y lo concreto: "*La noche en la montaña mira con ojos viudos*" ("La noche"); "*La luna nieva en su candor sereno*"; "*La inocencia del día se lava en la fontana*"; "*En la bíblica paz de los rastros/ gorjearon los ingenuos caramillos*" ("La gota amarga"). Pero la metáfora "física", frecuente en Góngora, puede aparecer en Herrera: "*Él ordeña la pródiga ubre de la montañal para encender en oro el pobre altar de pino*" ("El cura").

4) Siguiendo este mismo sistema, a menudo la metáfora está radicada en el verbo: "*El céfiro delinque en los olfatos*" ("Octubre"); "*Llovió. Trisca un sol convaleciente*" ("El almuerzo"); "*Vibra el chasquido de su adiós violento*" ("El enojo"); "*La tarde suda fuego*" ("Canícula"). Alguna de las

imágenes gongorinas siguen parecido sistema: "Arde la juventud, y los arados/ Peinan las tierras que surcaron antes" (Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, s/f: 24).

5) En la poesía de Herrera, los elementos comunes son enrarecidos, subjetivados por el adjetivo, generalmente antepuesto: "ecuménico amasijo", "flamígera corte" (8), "cromáticos ayes" (9), "elípticos galopes" (14). De paso se observa en Herrera la predilección por los adjetivos esdrújulos, por los términos esdrújulos en general, incluso por la rarísima rima esdrújula. Este régimen de adjetivo esdrújulo antepuesto es también muy frecuente en el *Polifemo* y en las *Soledades* de Góngora: "astronómicos presagios" (Soledad 1ª, 1939: 38), "náutica doctrina" (38), "émulo vago" (39), "próvida mano" (Soledad 2ª: 70), "líbico desnudo" (Góngora, s/f: 31). Y hasta podría advertirse un gusto por los sintagmas que combinan un término esdrújulo antepuesto a uno grave, independientemente de la función gramatical y muchas veces en el segundo hemistiquio del verso.

Queda anotada la necesidad de explorar más las coincidentes elecciones de algunos términos entre ambos poetas, como "púrpura", "lascivo", "rosicler"; los adjetivos "codiciosa", "unciosa", "adolescente", la incorporación de neologismos técnicos y cultismos.

Son escasas las referencias directas a Góngora en los versos de Herrera. En el soneto "Enero", de *Las Pascuas del Tiempo*, Herrera recrea un desierto africano. El paisaje es tema y protagonista, y aparece personificado "soñando con la sed de un tigre brama/ al desierto, que en áurico ensimismo,/ Como enigma de extraño gongorismo,/ Su gran silencio emocional derrama" (Herrera y Reissig, 1998: 328). Curiosamente, aquí el gongorismo es metáfora del silencio enigmático, de acertijo impenetrable. Un poema de *Los peregrinos de piedra*, "Decoración heráldica", lleva acápite de Góngora: "Señora de mis pobres homenajes,/ débote amar aunque me ultrajes". Lo más gongorino del soneto es precisamente la actitud del yo hablante hacia la amada desdefiosa y cruel ("Buscó el suplicio de tu regio yugo,/ Y bajo el raso de tu pie verdugo,/ puse mi esclavo corazón de alfombra"), pero no sólo. Hay un tributo a Góngora en la selección verbal, en especial la del tratamiento de verbos como sustantivos o adjetivos:

Tu pie, decoro del marfil más puro,
hería, con satánica inclemencia,
Las pobres almas, llenas de paciencia,
que aun se brindaban a tu amor perjuro (Herrera y Reissig, 1998: 78).

En síntesis, no se trata de probar aquí ningún tipo de influencia y mucho menos de imitación, sino de aproximarse a una exploración herreriana del lenguaje poético, probablemente disparada por la lectura de Verlaine, Mallarmé o Darío, mediante las cuales redescubre en Góngora la alternativa más radical que había alcanzado el castellano, "una serpentina en medio de la sombra", una explosión de posibilidades, con seguridad más fructífera de lo que las referencias concretas pueden probar.■

Corpus

Diego, Gerardo (comp.) *Antología poética en honor a Góngora*. Madrid, Alianza, 1979. [Madrid, Revista de Occidente, 1927].

Góngora, Luis de. *Obras Poéticas*. París: Sociedad de Ediciones Louis Michaud, s/f.

_____. *Antología*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939. Selección y prólogo de Antonio Marichalar.

_____. *Romances y letrillas*. Buenos Aires: Losada, 1939.

Herrera y Reissig. *Poesía completa y prosa*. Madrid: Scipione Cultural/ Colección Archivos de la Unesco, 1998. Edición crítica de Ángele Estévez. [Incluye correspondencia con diversos corresponsales].

“La correspondencia de Julio [Herrera y Reissig] y Julieta [de la Fuente]”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, Nº 13, abril de 1976: 171-225. (Presentación y notas de Hortensia Campanella).

Mallarmé, Stephan. *Poésies Complètes*. Genève, Éditions Pierre Cailler, 1948.

Crítica

Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1955.

Borges, Jorge Luis. “Herrera y Reissig”, en *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994:147-153. [Originalmente en *Inicial*, Buenos Aires, 1924: 31-34. 1ª edición, 1925].

_____. “Lugones, Herrera, Carriago”, en *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires:

Pleamar, 1965: 85-90. [Originalmente en *Cursos y conferencias*, marzo de 1955].

Carilla, Emilio, *El gongorismo en América*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1946.

Ibáñez, Roberto. “Un paradigma: «Oblación abracadabra»”, en *Homenaje extraordinario a Julio Herrera y Reissig*, en *El País*, Montevideo, Fascículo IV, 26 de junio de 1975.

Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapeluz, 1954.

Oribe, Emilio. *Poética y plástica*. Montevideo: Biblioteca “Artigas”, Colección de Clásicos Uruguayos, 1966, 2 vols [1930].

Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1972.

Reyes, Alfonso. “Sobre la estética de Góngora” (1910), de *Cuestiones estéticas* (1911), en *Obras Completas*. Tomo I. México: FCE, 1956: 61-85.

_____. “Tres alcances de Góngora. I. Sabor de Góngora”, en *Obras Completas*. Tomo VII. México: FCE, 1956: 194.

Sánchez Robaina, Andrés. *Silva gongorina*. Madrid: Cátedra, 1993.

Vilarino, Idea. “Prólogo” a *Poesía completa y prosa selecta de Julio Herrera y Reissig*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. (Edición, notas y cronología de Alicia Migdal).

_____. *Julio Herrera y Reissig*, en *Número*. Montevideo, año II, nº 6-7-8, enero-junio de 1950.