

Ritmos del corazón en *Los parques abandonados* (1900-1907) de Julio Herrera y Reissig.

Susan Divine
The University of Arizona

El poeta modernista Julio Herrera y Reissig escribió dos series de poemas bajo el título *Los parques abandonados*, uno del 1900-1907 y el otro 1902-1907. El primer grupo de poemas tiene el subtítulo “Eufocordias”, neologismo que significa los ritmos del corazón (Salaverri). Los veintidós sonetos del poemario forman un grupo coherente. Son las obras más íntimas del escritor uruguayo y cantan del sufrimiento y del éxtasis entre dos entidades: un “yo” que habla a una “tu” receptor. A través del poemario la voz poética desarrolla una ruptura entre su ser físico, el “yo”, y el alma, “la tú”, que ha sido provocada por las relaciones dolorosas entre ellos. Por consiguiente, los sonetos sirven como representación de una búsqueda del ser sufrido que precipita su muerte. El propósito de este estudio es señalar como el hablante poético revive los momentos de unión y separación de sí mismo a través de un temple de ánimo que mejor se define como místico. La conexión metafísica entre el cuerpo material y el alma efímera es una relación, entonces, basada en el amor físico, erótico y espiritual. La voz se apropia de tropos y símbolos religiosos para describir la relación entre el yo (cuerpo) y el tú (alma) que es marcada por un imaginario de emoción intensa reflejado en un paisaje bucólico o apocalíptico.

El uruguayo Herrera y Reissig murió a los treinta y cinco años en 1910 de una enfermedad del corazón. Esa enfermedad marca su relación con el mundo exterior:

¿[q]ueréis saber de mi amistad primera? – Pues bien: fue con la muerte. Mi vocación por el arte se me reveló de un golpe frente a esa enlutada. Y también, a qué ocultarlo, mi vocación por la vida. [...] Tiene un corazón absurdo, metafórico, que no es humano. Como lo oís, fatalmente desarrollando el órgano del amor... me moría... (Vilariño XIII).

Asimismo, es el padecimiento lo que sostiene el arte y aún más lo que contagia cómo percibe el mundo. Debida a su enfermedad, Herrera manifiesta una visión fatalista del mundo que le da a sus obras un sabor romántico; sin embargo,

vierte sus ideas en el lenguaje del modernismo.

Herrera escribió en *Conceptos de la crítica* (1889) que él correspondía a una escuela simbólica que los hispanoamericanos no habían inventado sino que resucitaron del espíritu de los literatos franceses y que también añadieron el culteranismo de Góngora (Migdal 288). Herrera escribe que él pertenece a un “espíritu nuevo, audaz, revolucionario, aventurero, antiarqueológico. [...] (290). Herrera era un fuerte individualista que buscó en su poesía encontrar su ritmo personal en el mundo, no en el pasado muerto del país sino dentro de su propio ser (Espina 35). Ese individualismo es signo de una nueva sensibilidad artística hispanoamericana de fin del siglo que, de acuerdo con Henríquez Ureña, es “[e]l impulso inicial del modernismo se tradujo, por lo tanto, en un ansia de novedad y de superación en cuanto a la forma” que el iniciador del movimiento, Rubén Darío, expresa como “pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo así como aprisionar el alma de las cosas” (16). Mientras modernistas como Darío plasman sus ideas con el uso de símbolos, por ejemplo el famoso cisne, Herrera intenta verter el espíritu de la época no enjaulado de los objetos sino liberado del yo: “Ese espíritu que presenta todas las ventajas y desventajas de la libertad encerrada en el yo, y que, como un albatros de tormenta aparece a la luz del relámpago que traza paisajes apocalípticos” (290). De ese modo su poesía se deriva más

de su experiencia y de su psicología personal que del mundo exterior que él percibe.

Herrera publicó la mayoría de sus poemas en las revistas literarias de Montevideo. Aunque tenía una fuerte presencia en las revistas uruguayas como *La revista*, que también dirigió, el único libro de poesía modernista que había publicado en su vida fue *Los peregrinos de piedra* de 1909. Además de formar parte del movimiento modernista, la carrera literaria de Herrera y Reissig coincide con la “generación de 1900” en Uruguay. No se consideró como parte de ese grupo que incluyó a José Enrique Rodó, Delmira Agustini y Horacio Quiroga, porque mientras ellos escribieron de la política y del paisaje nacional, Herrera se escapó del mundo que le rodeaba (Espina 34). Lo que diferencia a Herrera de los uruguayos y de los modernistas hispanoamericanos más conocidos es su uso particular del símbolo. Yurkievich, afirma que aunque Herrera y Reissig tiene un sentido romántico y que su lenguaje hiper-neologista podría clasificarlo como vanguardista, es modernista. Además, lo original de él reside en su extremismo, en su exageración y su ruptura con el sistema poético tradicional. (75). No empleó imágenes plásticas que se habían transformado en tropos estándares para el modernismo, como el famoso cisne. Gwen Kirkpatrick subraya que Herrera subvierte las imágenes del modernismo y que disuelve el mundo interior de una manera que el modernismo de Darío no permite (313). Herrera balanceaba en la línea entre la

realidad y la fantasía, lo que hace que el referente del poema no sea estable; este aspecto del poeta sobresale en los poemas de *Los parques abandonados*.

Desde 1898 a 1907 el “Emperador Julio”, como le llamaron sus contemporáneos, dirigió “la Torre de los panoramas”, un grupo de literatos bajo el nombre (Espina 15). Este nombre está muy de acuerdo con la filosofía de los modernistas que se escaparon del mundo cotidiano a una torre de marfil para enfocar en el arte y en lo bello universal en vez de lo rutinario nacional. Espina explica que al aislarse en la torre Herrera no huye del mundo sino que se aleja de él porque quiere producir un extrañamiento en el lector. Situarse en lo más alto y aparte de los demás permite, entonces, al poeta comprender mejor el panorama del mundo que incluye paisajes exóticos provenientes de las memorias y los sueños. De ese modo se encuentra en Herrera lo que Espina fija como un exotismo espacial y temporal, ambos hallados en *Los parques abandonados: Euforcordias*. El hablante poético emplea ese exotismo para llevar a cabo un análisis psicológico y metafísico del proceso de deshacerse el alma del cuerpo (50).

Según Mirza, en *Los parques abandonados* es donde el poeta demuestra la mayor carga de sentimiento (105). Mirza presupone que la entidad representada por el tú femenino de los sonetos se refiere a una amada que es una mujer de carne y hueso (106). Es cierto que son poemas intensamente emocionales que tratan de

temas de diferentes tipos de amor y que describen escenas que se asocian con el amor erótico entre un hombre y una mujer. Sin embargo, no hay evidencia de que la amada a que se refiere el hablante poético sea una mujer; pero sí hay evidencia de que el hablante poético describe las varias relaciones íntimas entre el cuerpo y el alma¹. Además una relación directa entre la amada y una mujer sería una conexión demasiado fácil y ese no era el estilo de Herrera y Reissig. De acuerdo con Yurkievich, Herrera:

propende al máximo alejamiento entre su realidad inmediata entre su subjetividad empírica y el texto. Abandona por completo las motivaciones realistas [...] El referente se vuelve fantástico, instancia irreal para manifestar una realidad segunda (oculta, enigmática, supremérica, sobrenatural). (93)

Se repiten ciertos temas a través de todo el poemario; en primer lugar que ese tú es un ser femenino con quien el hablante tiene o ha tenido una relación amorosa erótica. Se juntan en besos ambivalentes (de pasión o de frialdad) y a veces en rituales eróticos. Sin embargo, la tú no suele ser compuesta de un cuerpo sino de una textura o un color que mientras vive es una violeta transparente y al morir es un terciopelo oscuro. Además, el paisaje refleja el estado mental del hablante y se nota un intento reiterado de fusionar la naturaleza con el cuerpo de la amada (o tú) al que se dirige el poeta. Los temas desembocan no para fijar la imagen de una mujer amada y perdida sino de un alma

muerta por el sufrimiento; el último soneto del grupo, *Color de sueño*, confirma esta relación para el lector:

Anoche vino a mí, de terciopelo;
sangraba fuego de su herida abierta;
era su palidez de pobre muerta
y sus náufragos ojos sin consuelo...

Sobre su mustia frente descubierta
languidecía un fúnebre asfodelo.
Y un perro aullaba, en la amplitud de
hielo,
al doble cuerno de una luna incierta...

Yacía el índice en su labio, fijo
como por gracia de hechicero encanto,
y luego que, movido por su llanto,

quién era, al fin, la interrogué, me dijo:
-Ya ni siquiera me conoces, hijo:
¡si soy tu alma que ha sufrido tanto!...

Cada composición en el poemario expone un ritmo del corazón particular representado por diferentes colores y tonalidades. La progresión de los sonetos documenta las sensaciones producidas en un sueño a través de una simbología religiosa y un paisaje interiorizado. El primer poema de la serie, *El banco del suplicio*, da la primera imagen del tú que está al punto de entrar al mundo de los sueños:

A punto de dormirte bajo el ledo
suspiro del arcángel que te guía,
hirióme el corazón tu analogía
con una ingrata que olvidar no puedo.
(1-4)

Los dos seres están en un viñedo, una escena del campo donde predomina la tranquilidad. El lenguaje particular nos introduce al red de significados que utilizará a través del poemario. Por ejemplo, el verbo *dormir* es una

referencia a la muerte que se manifiesta más claramente en la última estrofa cuando describe el “tú irreal de los deliquios” que rodean la tú en el momento antes del sueño pero afuera del consciente. De ese modo, el recuerdo del alma viva en ese primer poema establece el tono nostalgia y sufrimiento de un cuerpo que vive sin alma. El uso de *analogía* en el tercer verso es clara señal que la tú de los sonetos mantiene una relación de semejanza con una amada de mujer de carne y hueso.

En la segunda estrofa del primer poema, la voz informa al lector del ambiente general que ocupa el hablante, es un espacio donde el “...iluso terror de que eras mía/ me arrodillé con tembloroso miedo” (7-8). La voz poética es directa en que dice que la tú era una posesión suya y la descripción física que la pinta es de una textura transparente y no tangible; en la última estrofa describe no un cuerpo sino el “tú irreal” de ella. Este aspecto efímero que el hablante invoca para el alma enfatiza una memoria de la presencia del alma viva que nunca está presente en el yo menos en los sueños donde adquiere esa apariencia transparente. Cuando el yo está en un momento de recuerdo la memoria de esa unión perdida invoca una escena bucólica pero donde el presagio del sufrimiento y la muerte está siempre presente. Por ejemplo, este primer poema describe el paisaje tranquilo del viñedo pero también el “iluso terror” y el “tembloroso miedo” que se siente el hablante frente al alma que sufre. En este

primer poema la voz establece la nostalgia que siente al pensar en su amada muerta, un hilo que continúa en los cuatro poemas que siguen al primero.

En la segunda composición el hablante invoca no solamente su propio dolor sino también el dolor que el alma muerta siente frente su cuerpo vivo. En *La estrella del destino* el alma exclama “!Oh hermano, cuánta vida en esos ojos/ que se apagaron de alumbrarnos tanto!” (13-14) y en *La gota amarga* el yo declara “!Y dimos en sufrir! Ante aquel canto/ crepuscular, escintiló tu llanto...” (9-10). Termina el cuarto soneto con el sonido de un tren lejano “aullando de dolor hacia la ausencia” (14). De ese modo la primera parte del poemario sirve para plasmar la pena que las dos entidades comparten y que ha sido motivada por la muerte del alma. Además es un intento de revivir en los sueños la relación que experimentaron.

Con el quinto poema inaugura una nueva emoción al poder recordar la presencia de la amada viva. Lo describe como un matrimonio del espíritu con el físico en su luna de miel. Es aquí donde el tono erótico comienza, especialmente en *Luna de miel*, donde la unión sexual entre el yo y la tú tiene lugar enfrente del escenario de una “viva catedral” (6). La primera estrofa describe el paisaje que les rodea donde en “los torvos carrizales/ zumbaba con dulzuras patriarcales/ el cuerno de los últimos pastores” (2-4). Dentro del escenario se sitúan el yo y el tú:

[e]ntre columnas, ánforas y flores
y cúpulas de vivas catedrales,
gemí en tu casta desnudez rituales
artísticos de eróticos fervores (5-8).

Es una escena del atardecer en un paisaje pastoril donde emplea la prosopopeya y la sinestesia para borrar distinciones bajo la luz de la luna. La diferencia entre animal y hombre; presencia y ausencia y especialmente lo sacro y lo profano se desdoblán por el uso del tropo místico para describir la unión erótica. La voz poética apropia del tropo místico que describe la relación metafísica entre alma y Dios como acto sexual y lo aplica a la unión entre alma y cuerpo.

Herrera aprovecha la simbología católica para crear el ambiente lírico. Referencias religiosas, especialmente a la misa, se encuentran a través del poemario. En *La gota amarga* describe la caída a la muerte como “un cáliz angustioso y hondo/ mi boca recogió la última gota” (13-14) y en *Consagración* besa a la tú “¡hasta las heces, como un vino sacro!” (14). Esas imágenes recuerdan a la Eucaristía de la misa católica y la libación de la sangre de Jesús.

Los tropos religiosos adquieren un significado profundamente personal en los poemas de Herrera e infunde toda su lírica, especialmente *Los parques abandonados*, con un temple de ánimo místico. De acuerdo con Laura Villavicencio “[l]as referencias a la liturgia católica son tan insistentes en los poemas herrerianos que su incidencia puede considerarse como una nota peculiar de su procedimiento artístico” (390). La misa que

describe Herrera es la unión completa de cuerpo y alma llevado a cabo en el acto sexual. Cuando el hablante recuerda a esta unión el paisaje está tranquilo y más cerca a Dios. No obstante, cuando el hablante vuelve a recordar la ausencia de la amada el paisaje exterior a las dos entidades se convierte en un escenario apocalíptico significativo de la muerte.

La memoria de la muerte es simbolizada por imágenes satánicas. En *Decoración Heráldica* describe una situación donde el yo:

soñé que te encontrabas junto al muro
glacial donde termina la existencia,
paseando tu magnífica opulencia
de doloroso terciopelo oscuro. (42)

Primero se nota que la presencia de la tu se da a través de una textura, la de terciopelo. Más notable es que al morir la amada, el cuerpo entra al infierno donde el alma hace sufrir a los otros almas:

Tu pie, decoro del marfil más puro,
hería, con satánica inclemencia,
las pobres almas, llenas de paciencia,
que aún se brindaban a tu amor perjuró.
(5-8).

El yo es humilde ante el diablo/alma como “puse mi esclavo corazón de alfombra” (14). En esa ilusión de la muerte, tanto como en la memoria de su vida, la amada tiene una forma que puede interactuar con el yo hablante.

La perspectiva temporal y mental del hablante casi siempre retrocede al pasado o recurre a un sueño. Esta situación se da por entendido por el uso de los verbos en el pasado además de la referencia directa a un sueño o a una alucinación dentro de la

construcción lírica misma. Puesto que el referente de los poemas no corresponde al momento actual y consciente, pero del pasado o de una alucinación o un sueño, alarga la distancia emotiva entre la voz que habla y los seres que sufrieron. El distanciamiento psicológico entre el hablante y el sujeto llega al punto máximo en el último poema *Color de sueño* que describe, como ya mencionado, el divorcio completo entre las entidades: el alma murió por el dolor que el cuerpo le infligió.

A través de los veintidós poemas, la voz poética representa varios estados de ánimo, pertenecientes todos a la relación entre el alma del yo hablante. Los poemas se ordenan en una evolución que comienza con el dolor en cuanto a la ausencia de la amada. A partir del quinto poema el yo invoca la presencia de la amada hasta llega a la realidad de su muerte en el último soneto. La tú no es una figura estable –es ángel y diablo; terciopelo y marfil; cuerpo y sombra– sino que varía entre la que hace sufrir y la que provoca éxtasis. De ese modo la visión del mundo de *Los parques abandonados* sugiere una ambivalencia múltiple.

De los ensayos que escribió Herrera se sabe que tenía una visión del mundo fatalista, especialmente cuando afirma que “amo y soy un moribundo” (Vilariño XIII). La conexión entre haber nacido con un corazón deformado y un fatalismo ante la vida es fácil, además de la conexión entre la vida del poeta y cómo representa la voz del yo en los poemas de *Los parques abandonados*.

El poeta proyecta esa visión fatalista dentro de sus poemas pero con una sensibilidad modernista que emplea símbolos y lo exótico para descifrar su mundo interior. En este poemario lo exótico toma la forma de un extrañamiento temporal y mental más que espacial.

Cuando Herrera habla de la naturaleza del espíritu modernista, dice que es lo le deja descubrir y escribir de lo que tiene encerrado dentro. Es la creación del *yo* que Herrera mismo escribe que “se funda en una exuberancia de vitalidad, que ha de vivir en una creación, en una proeza, a despecho de la muerte del individuo, requiere en tales casos preconcebimiento, madurez, para que el triunfo dure en relación al tiempo en que se ha formado” (Migdal 323). La voz poética de *Los parques abandonados* describe una relación mística entre el alma y el cuerpo del hablante mismo. Es un análisis psicológico y metafísico del proceso de morir el alma pero seguir vivo el cuerpo. Es un exotismo mental donde el poeta se aleja del mundo consciente a través de la alucinación, el tiempo o del sueño para despertar al lector y forzarle a leer, de manera que no se puede establecer a qué refiere la tú del poema. De ese modo los textos de *Los parques abandonados* representan los ritmos de un corazón deformado por el dolor físico y metafísico del hablante mismo. Las tonalidades evocan un imaginario de tristeza, erotismo, y de un sufrimiento profundo. El dolor que siente ha provocado una ruptura entre el alma y el cuerpo que el hablante

poético analiza a través del poemario. Yurkievich escribió de Herrera que su “poesía actúa como mediación distanciadora de la existencia alienada, quiere recuperar por el extrañamiento la trascendencia inalcanzable en al práctica social. Es la denuncia de una ausencia, de una mutilación, de una dimensión carente” donde el alma se separa del cuerpo sin tener que morir ése (75).

Notas

¹ Cabe mencionar que Herrera nunca tuvo un gran amor y no se casó hasta 1908, dos años antes de su muerte. De ese modo la amada de 1900 tampoco podría tener un referente fuera del texto. Como siempre existía la relación de amor y odio hacia el cuerpo mismo, idea que reitera en muchas de sus escrituras personales, resulta lógico hacer la conexión entre la amada y el alma del hablante mismo. El lenguaje que describe la relación entre el alma y el cuerpo en los poemas emplea tropos religiosos lo que les presta el temple de ánimo místico.

Obras citadas

- Espina, Eduardo. *Julio Herrera y Reissig: Las ruinas de lo imaginario*. Montevideo: Graffiti, 1995.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: México Fondo de Cultura Económica. 1962.
- Herrera y Reissig, Julio. *Julio Herrera y Reissig: Poesía completa y prosa selecta*. Ed. Alicia Migdal. Caracas: Ayacucho, 1978. 39.
- . “Conceptos de crítica.” (1889). *Julio Herrera y Reissig: Poesía completa y prosa selecta*. Ed. Alicia Migdal. Caracas: Ayacucho, 1978. 273-292
- Kirkpatrick, Gwen. “The Limits of *Modernismo*: Delmira Agustini and Julio Herrera y

- Reissig.” *Romance Quarterly* 36.3 (1989): 307-14.
- Mirza, Rogelio. *Herrera y Reissig: Antología y estudio crítico.* Montevideo: ARCA, 1975.
- Salaverri, Vicente A. “El Herrera y Reissig de La torre de los panoramas.” *Espacio Latino*. 12 ene 2004. <<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/herrera/nota.htm>>
- Vilariño, Idea. Prólogo. *Julio Herrera y Reissig: Poesía completa y prosa selecta.* Ed. Alicia Migdal. Caracas: Ayacucho, 1978.
- Villavicencio, Laura N. “La distorsión de las imágenes en la poesía de Julio Herrera y Reissig.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 309 (1976): 389-402.
- Yurkievich, Saúl. “Julio Herrera y Reissig: El áurico ensimismo.” *Celebración del modernismo.* Barcelona: Tusquets, 1976. 75-98