

PANEL POÉTICAS Y BIOGRAFÍAS

Roberto de las Carreras y el sentido de la pose en la poética modernista



CARLOS M. DOMÍNGUEZ¹

Una foto de 1907 muestra a Julio Herrera y Reissig en una cama desordenada, en el momento de inyectarse morfina con una jeringa. Contó Soiza Reilly que fue «a hacerle un reportaje junto con el hermano del aviador Adami, que era quien tomaba las fotos. Cuando este fue a fotografiarlo, Julio dijo: Sería bueno tomarme una fotografía dándome una inyección de morfina o bajo el sueño de la morfina. Pero no teníamos jeringa, y entonces yo fui a la farmacia y compré una jeringa Pravaz, y la llenamos de agua, Julio la puso contra el brazo, fingiendo la inyección, y Adami le tomó la fotografía. Después se fingió dormido y le tomamos esa otra donde aparece bajo el sueño de la morfina; y la otra en que aparece fumando cigarros de opio, según los preceptos de Thomas de Quincey, la tomamos mientras se fumaba un cigarrillo casero hecho con tabaco Passo Fundo. Luego, Julio se reía a carcajadas de todas estas cosas, pensando en lo que dirían de sus desplantes. Julio era un gran niño y hacía estas cosas para estar a tono con la época».

Si la versión es frívola, también es cierto que Julio usó morfina para calmar las dolencias de su corazón enfermo, como su amigo Roberto de las

1 Escritor. adastra@adinet.com.uy

Carreras padeció las angustias de las que se jactaba. Las máscaras cómicas o trágicas de nuestros poetas modernistas nos colocan delante de una duda acerca de su autenticidad. ¿Eran impostores o locos auténticos? Yo creo que la disyuntiva es estéril, que la máscara era la piel, y que la representación de su subjetividad coincidía con su expresión más neurótica y genuina.

El tono de la época, a la que se refiere Soiza Reilly, es la afectación mórbida, la afirmación de la insania como vigor de la sensibilidad. Hay que recordar que su aliento provenía del Simbolismo francés, y que se trasladó a América bajo el nombre de Modernismo con las cargas desacomodadas. En Europa expresaba el agotamiento del optimismo burgués, el malestar en la cultura de las sociedades industrializadas y masificadas, al que Freud le dedicaría su célebre ensayo, el rechazo a las promesas de la producción que ya se había anunciado en el romanticismo, pero halló en la obra de Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, la exaltada expresión de la crisis del Yo.

A fines del siglo XIX en América Latina no existía nada ni remotamente parecido. Y mucho menos en la aldea de Montevideo. Sociedades agrícola ganaderas, con industrias apenas incipientes, galpones en vez de fábricas, terratenientes que oficiaban de aristócratas, más indios y gauchos que obreros, más héroes que políticos, más aventureros que soldados, ciudades aisladas en un mar de pampas y latifundios, arrastraban la herencia española con su retórica solemne, su épica de caudillos, sus aspiraciones a salir por el progreso de los atrasos de la colonia. Pero de norte a sur, una nueva generación de poetas e intelectuales tenía motivos propios para identificarse con el malestar, aunque sus interlocutores fueran otros y sus problemas también. De modo que en Montevideo la cultura francesa brillaba como una joya sofisticada, y mientras los criollos ricos viajaban a París con la vaca atada para dar leche fresca a sus niños, los intelectuales absorbían del decadentismo una actitud especialmente eficaz para provocar a los conservadores de la moral hispana. Pero ingresaba todo junto: el simbolismo de Mallarmé con el realismo de Zola, el onirismo de los paraísos artificiales con las luchas sociales del anarquismo, la sofisticación y el grotesco, la Biblia y el calefón.

Ni Julio Herrera ni Roberto de las Carreras conocieron París pero utilizaron su modernidad como tormento de la aldea de Montevideo. Entrelazaron una artillería de sátiras en la complicidad que los llevó a herir

los orgullos del país y nada cuesta imaginarlos lo bastante intimidados como para mezclar generosamente sus talentos en al menos una parte de *El tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer*.

Eran jóvenes entonces —tenían veintiséis años—, y fundaban una irreverencia intelectual que dio por tierra con todo lo que Uruguay tenía por sagrado, incluidos los indios, los gauchos, los caudillos, la religión, la política, la educación y el porvenir. Comenzaron a trabajar en el «insulto a la América del Sur, desde el Uruguay hasta el istmo de Panamá», un año después de hacerse amigos, en 1901. El año anterior Roberto se había ganado los títulos de «vicioso» y «degenerado» con la publicación de *Sueño de Oriente*, un pequeño libro en el que satirizaba el embrutecimiento de las mujeres casadas e invitaba a una de ellas al adulterio. Desatado el escándalo, Julio celebró su talento desde las páginas de «La Revista», una publicación literaria que editaba hacía pocos meses, y fue a conocerlo a la habitación de Hotel Pyramides donde Roberto se hospedaba desde su regreso de Europa. Sellada la amistad, ejercieron el insulto como una forma de la inteligencia.

Puede parecer una ambición trastornada, y sin duda lo era. Pero no gratuita. Apenas se dibuja la moral del 900 por la superficie de sus ocultamientos, asoma también el ahogo que los llevó a satirizar la mentira, la corrupción y la estupidez. Roberto tenía motivos personales para vengar la acusación de ser hijo bastardo de una madre condenada por la clase patricia a la que pertenecía. Ningún dolor similar cargaba Julio y es probable que su nuevo amigo haya incentivado su audacia. En todo caso, ambos emprendieron la ambiciosa obra que, alejada del istmo de Panamá, se inició con muchos borradores sobre la vida uruguaya y completó Julio en *El tratado de la imbecilidad...*, un libro luminoso que demoró cien años en publicarse y recuperó Aldo Mazzuchelli. Cuando se trató de algo mucho más inofensivo, como un poema, se pelearon a muerte por la propiedad de una metáfora.

«Relámpago nevado de la sonrisa» había escrito Roberto para la dama de su poema *En onda azul*, y Julio en su poema titulado «La vida»: «el relámpago luz perla/ que decora su sonrisa». Ambos se acusaron de plagio, Roberto desde las páginas de «La Tribuna Popular» y Julio desde «La Democracia». Juntos habían cultivado el arte de los agravios y no ahorraron

agresiones entre ellos. Cada uno reivindicó el título de maestro del otro, desmintieron la sinceridad de sus mutuas admiraciones, y se hirieron sobre asuntos íntimos, a tal punto que los editores pusieron fin a la polémica. Desde entonces no volvieron a tratarse.

Pasados cien años, estos centelleos intelectuales del 900 uruguayo, al que deben sumarse las experiencias juveniles de Horacio Quiroga y el desprecio de Florencio Sánchez por la épica de los caudillos, alumbran un modelo de exposición y desenfado en la pose intelectual, no siempre acogido por la generación del 45, que vivió otra realidad. Una realidad más íntima y sosegada, que pudo ver en la pose, falta de autenticidad, aunque Juan Carlos Onetti no dejara de caminar a lo Louis Jouvet, o Idea Vilariño cultivara su fama de poeta intensa y solitaria. Si tradujéramos el concepto de la pose al siglo XXI deberíamos sumar una idea en boga, según la cual un escritor debe convertirse en personaje de sí mismo para seducir al público y potenciar la difusión de su obra. La vieja idea recupera ahora su perfil más hedonista, pero reproduce la tensión de siempre entre la máscara y la piel.

En una de sus libretas manuscritas cuando ya estaba bastante loco, Roberto de las Carreras esbozó una manera de comprender estas relaciones.

«El error grande de los poetas decadentes simbolistas —dice—, ha sido su retórica, es decir, la pose por la pose. La pose no existe sino como expresión, como un correspondiente de la sensación. La pose es para el escritor una especie de ser exterior que reproduce fielmente su impresión. Cuando mejor sea la pose, más fielmente reproducirá la sensación, y cuanto más interna sea esta, más probabilidad tendrá de encontrar la pose, pues es neta, apreciable para el escritor, no se esfuma en el limbo de las sensaciones débiles.»

Cuáles son esas sensaciones débiles, Roberto no lo aclara. Podemos presumir que alude a las ideas pasajeras, aquellas que no expresan una sensibilidad sostenida y original, y por eso mismo se convierten en retórica (dicho en el sentido peyorativo del concepto de la retórica).

«Ahora bien —continúa Roberto—, tratándose de un escritor que sabe expresar, la pose será tanto más original cuanto más original sea su sensación, pues para expresarla realmente no podrá buscar una forma cualquiera sino que deberá refinar el estilo en ella, para dar al público no

la explicación de su sensación, en cuyo caso se perdería el efecto, sino la sensación misma.»

Aquí tenemos una curiosa definición de la postura como expresión de la autenticidad. Una autenticidad refinada, es decir, no espontánea, cultivada por el estilo, de modo que cuando irrumpa, sea pura expresión, y no quede el escritor esclavo de su personaje, agregaría yo, aunque el juego de la máscara imponga siempre malas obligaciones.

«La pose no debe buscarse sino en el sentido de reconcentrarse el escritor en su sensación, aumentarla, fijando su psicología en ella hasta que se le presente con la claridad suficiente para resolverla en una pose —escribe—. La sensación es un problema psíquico y la pose el momento culminante, su resolución. La pose se aprecia por lo inesperado que tiene, y esta es la creación por el placer de sentir la sensibilidad desahogada toda en ella, como si la tensión interior se descargara de un golpe. Es claro que siempre hay ideas, pero es una idea especial no buscada por la pose, sino haciéndole rodeos. Ese ha sido el error, creer que podían prescindir de la sensibilidad, cuando esta es todo talento y estilo».

Esta idea de la pose, no como principio, sino como resolución final, como la descarga de una tensión interior, nos regresa de otro modo a las fotografías de Julio Herrera que citamos en el comienzo. Un juego de niños entre la representación del ser y su expresión, que solo puede ser bien llevado en la legitimidad de una tensión interior. La de Julio o la de Roberto con su chaleco rojo, sus desplantes y su dandismo cosmopolita. Se diría que confiaban más en ella que en la propia obra literaria, en la ambición de ser el verso encarnado, no para salvar el dolor en el poema sino para salvar la poesía en su experiencia. ♦

RESUMEN

El trabajo se interroga por la «pose» en la poesía modernista a punto de partida de dos de sus figuras emblemáticas: Julio Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras y una foto de 1907, tomada a Julio Herrera y Reissig, en la que se mostraba en el momento de inyectarse morfina.

Más que sobre la locura o la irreverencia de ambos poetas, la pose es para el escritor una especie de ser exterior que se corresponde a la sensación. Se trata de pensar a la postura como expresión de autenticidad refinada, aquellas formas que expresan en su imagen estatuaria la crítica más mordaz y afilada a una sociedad hipócrita y constreñida a sus puritanismos.

No es la pose del poeta atrevido, adornado de desplantes. Para reivindicar la poesía es probable que confiaran más en ella que en la propia obra literaria, en la ambición de ser el verso encarnado, no para salvar el dolor en el poema sino para salvar la poesía en su experiencia.

Personajes-Tema: Carreras, Roberto de las

SUMMARY

This paper discusses the role of the «pose» in modernist poetry with a starting point in two of its emblematic figures: Julio Herrera y Reissig and Roberto de las Carreras and a photograph taken to Julio Herrera y Reissig in 1907, which showed him injecting himself morphine.

More than the madness or irreverence shared by both poets of the 1900's, the pose is for the author a kind of external being which corresponds to sensation. The paper tries to consider posing as an expression of a refined authenticity, these forms that express in their statuary image the most scathing and sharp criticism to a society which is hypocritical and constained to its puritanisms.

The pose is not the usual figure of the daring poet whose rudness claims for the position of poetry. They probably trusted pose more than the literary work itself, in the ambition of being the incarnate verse, not in order to save the pain in the poem, but to save the experience of poetry.

Characters-Subject: Carreras, Roberto de las

BIBLIOGRAFÍA

- BULA PIRIZ, R. *Herrera y Reissig. Vida y obra. Bibliografía. Antología*. New York, Hispanic Institute in the United States, 1952.
- CARRERAS, R. DE LAS. *Amor libre. Interview voluptuosos con Roberto de las Carreras*. Montevideo, La Rebelión, 1902.
- DOMÍNGUEZ, C.M. *El bastardo. La vida de Roberto de las Carreras y su madre Clara*. Montevideo, Cal y canto, 1997.
- HERRERA Y REISSIG, J. *Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer*. Montevideo, Taurus, 2006.
- MAZZUCHELLI, A. *La mejor de las fieras humanas: vida de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo, Taurus, 2010.