

Julio Herrera y Reissig entre dos líneas: fronteras líquidas

Hebert Benítez Pezzolano

Instituto de Profesores “Artigas”

Entre las diversas deudas que la crítica literaria especializada mantiene con la obra de Julio Herrera y Reissig, una de las que me ha resultado significativa es la correspondiente al asombroso empleo que el autor de *Los peregrinos de piedra* hiciera de la décima, particularmente en sus poemas “Desolación absurda” (1903) y “Tertulia lunática” (1909). Aunque las alusiones al tema ya existieron desde temprano, dentro de las cuales quiero recordar que Rubén Darío fue lúcido pionero (1912), y, por cierto, que una parte de la crítica no ha obviado la cuestión (Emilio Oribe (1930), Roberto Bula Piriz (1952), Diego Pérez Pintos (1963), Ángel Rama (1973), Juan Carlos Sábat Pebet (1975), Raúl Blengio Brito (1978), entre otros), es ostensible que sus referencias han tenido un carácter más bien tangencial, a veces parcialmente anecdótico, en otras ocasiones mediante observaciones hermenéuticas productivas, pero que casi siempre han quedado limitadas a un esbozado campo de sugerencias, por lo general subordinado a otros justificables centros de atención crítica. En lo que me concierne, en un trabajo que originariamente titulé “Julio Herrera y Reissig: las fronteras lunáticas del modernismo” (1996) y que más tarde volví a publicar con modificaciones (2000), me referí circunstancialmente a las connotaciones gauchescas de la décima espinela a propósito de su empleo en el poema “Tertulia lunática”.

De aquí en más, intentaré trazar un punto de partida que, por cierto, irá tomando en cuenta varios de estos antecedentes, para entonces avanzar especulativamente en un esbozo de las razones que condujeron al poeta de *Los éxtasis de la montaña* a escribir en décimas sus célebres poemas más “oscuros”, autorreferenciales y de ruptura mimética. Se trata, en efecto, de las dos composiciones en las que, como señalé en otra parte, Julio Herrera y Reissig asume un riesgo radical, internándose en

(...) zonas de una experiencia fronteriza y de un despliegue “alucinatorio” tal que (...) ha hecho volver a los lectores (y a la crítica) los talones más hacia atrás que hacia delante. Su exacerbación de la analogía, la impertinencia de las asociaciones verbales y, naturalmente, una irrefrenable metafóricidad alejada de los pactos de lectura aceptados en su época, lo colocan en un estado de soledad simultáneo con la estupefacción de la lectura (Benítez Pezzolano 2008 49-50).

Aunque no es este el lugar para presentar una historia de la décima, estrofa cuya génesis se remonta a la lírica trovadoresca, pero que en rigor obtiene su forma moderna por obra del poeta y vihuelista español Vicente Espinel, en el siglo XVII, conviene señalar que la décima espinela, tal como se la conoce desde ese momento, es una de las estrofas poéticas que obtuvo mayor extensión y arraigo en América, especialmente en las culturas populares de origen rural, tal como se verifica en el cultivo que de la misma se produce hasta el día de hoy en países como Venezuela, Cuba y Puerto Rico. Por lo demás, resulta inocultable y de especial relevancia para nuestro interés, el fuerte protagonismo de esta estrofa en la poesía gauchesca y criollista rioplatenses, incluida la de Rio Grande do Sul. Sucintamente, digamos que se trata de una estrofa de diez versos octosílabos de rima consonante con una estructura distributiva ABBAACDDC; es decir que el primer verso rima con el cuarto y el quinto, el segundo con el tercero, el sexto y séptimo con el décimo, y el octavo con el noveno. Así, por ejemplo, y para establecer una primera aproximación, vaya la primera décima de “Amor criollo”, del poeta Alcides de María, fundador de la sociedad *La criolla* y de la revista *El fogón*, figura a quien homenajeara Herrera y Reissig en 1908, en ocasión de su muerte:

En un pingo pangaré,
con un freno coscojero,
buen herraje y buen apero,
en dirección al Pigüé,
va el paisano Cruz Montiel
orillando una cañada,
con camisa bien planchada,
un clavel rojo retinto,
puñal de plata en el cinto
y bota fuerte lustrada.

Desde un punto de vista comparativo, el carácter fuertemente contrastante en varios niveles del discurso del primer movimiento de “Desolación absurda”, con esa “nota oscura” y el paisaje distorsionado a los que se ha referido Magda Olivieri (1963 90), no impide, sin embargo, verificar la estricta observancia de la décima espinela por parte de Herrera y Reissig, incluso en el detalle de la necesaria pausa posterior al cuarto verso:

Noche de tenues suspiros
Platónicamente ilesos:

Vuelan bandadas de besos
Y parejas de suspiros.
Ebrios de amor los cefiros
Hinchán su leve plumón,
Y los sauces en montón
Obseden los camalotes
Como torvos hugonotes
De una muda emigración.

Con un movimiento de entrada y salida de la lírica letrada, la décima espinela atraviesa, en España y América, desde el barroco, el neoclasicismo y el romanticismo, hasta el modernismo, las vanguardias y diferentes expresiones poéticas de la modernidad tardía. Sólo basta pensar, si nos situamos en el Uruguay del siglo XIX, que las décimas burlescas que componen el poema “La metromanía”, de Francisco Acuña de Figueroa, seguramente coexisten con desarrollos más o menos estabilizados de la décimas payadorescas de cantores sensiblemente ajenos a la ciudad letrada.

Mi interés radica en identificar el prestigio de la décima en esa etapa de la poesía gauchesca que Angel Rama denominó de “la gauchesca domesticada” (1982), vale decir en el período criollista del 900, como condición de existencia para la experimentación decisiva cuasi paródica que emprendió Julio Herrera y Reissig en los poemas referidos. Efectivamente, los poetas de la revista *El Fogón*, fundada en 1895, procuraron otorgarle a la poesía criolla, como ha señalado Daniel Vidart, “un espaldarazo literario que revitalizara las proyecciones estéticas del folclore” (357). Dicho movimiento fue prácticamente contemporáneo con la introducción de la estética modernista en el Uruguay, y, en lo que concierne a Herrera y Reissig, no resultó ajeno a sus años de formación literaria. Pese a que puede pensarse que unas y otras poéticas equivalieron a paralelas que no se tocaron, las líneas de contacto y de penetración recíproca existieron, por lo que el recurso a la décima en la poesía herreriana debe ser considerado muy especialmente en ese contexto, fenómeno que, junto con otros, permite describir la complejidad del sistema literario uruguayo de la época.

En primer lugar, importa tener en cuenta que tanto el lirismo criollista como el modernista constituyeron, aunque fuere mediante propósitos, signos y consecuencias diferentes, actividades letradas de fuerte idealización y estetización¹ de la realidad, al tiempo que co-participaron en forma disímil de una contradictoria ideología de rechazo a

¹ Hugo Achugar ha subrayado que el criollismo representó “más exaltación de un mito, mitificación de la misma exaltación, que expresión de un tipo social” (1980 141)

una modernidad vinculada con el mundo inmigratorio.

En segundo lugar, el empleo de la décima como significantes gauchesco fue, para los criollistas, parte de un proceso mimético que coexistió con el apogeo de la misma en el canto payadoresco. Este último no integró, precisamente, un campo de poesía letrada, pese a que por una dinámica permeable en varios casos se produjeron absorciones culturales recíprocas y desiguales. La poesía payadoresca, quiero insistir, no fue, *strictu sensu*, poesía gauchesca, por lo menos en la medida en que buena parte de sus creadores, unos apenas alfabetizados, otros célebres payadores analfabetos, no formaron parte del universo de la ciudad letrada sino de una tradición folclórica que hace pensar en una descendencia más clara del repertorio gaucho y de sus procesos.²

De manera que, en tercer lugar, debe situarse a Julio Herrera y Reissig dentro de un entorno rioplatense en el que se articulan fuertes inflexiones de la tradición popular mimetizadas por el universo letrado, particularmente del lirismo criollo novecentista, con el cual tanto el espacio contiguo de la poesía payadoresca como en menor y diferente medida el del lirismo modernista, guardan continuidades y tensiones.

Desde un punto de vista biográfico, y en el contexto de la contemporaneidad de criollismo y modernismo, no es un hecho menor el que Herrera y Reissig mantuviera cercanía con varios de los integrantes del movimiento, como es el caso de una dilatada y sostenida amistad con el anarquista Francisco Caracciolo Aratta, quien llegó a ser director de la revista *El fogón*, tal como oportunamente señalara Aldo Mazzucchelli en su biografía fundamental (2010 446-447). En cuanto al probado vínculo con Alcides de María, uno de los más célebres y popularizados autores de décimas espinelas criollas, la admiración que Herrera le prodigó en su discurso fúnebre de 1909 –el mismo año en que escribió “Tertulia lunática”– no fue tan paródica como estetizada por un repertorio preciosista a la vez interferido por el léxico criollista, lo que al fin de cuentas dejaba en evidencia cuán friccionado podía llegar a ser el diálogo entre ambas poéticas contemporáneas, irreductible a eventuales voluntarismos. En dicho pomposo y exaltado discurso –una suerte de inventario ecléctico de acumulación barroca³– de María es designado y elevado a través de expresiones que en varios casos se resuelven mediante elaboraciones oximorónicas, tal como se percibe en algunos momentos de los siguientes pasajes:

(...) saludo al Homero criollo de nuestra Odisea desmelenada, de nuestra Odisea con

² Pablo Rocca observa, con acierto, que el caso del “gaúcho” riograndense es diferente en la medida en que tempranamente se consiguió una documentada recolección de textos gauchos tradicionales (2003 104-105).

³ Pedro Henríquez Ureña observó que, dentro de un proceso de radicalización de la poesía modernista hispanoamericana, “la tendencia barroca creció con Herrera y Reissig, cuyo juego de imágenes no tardó en hacerse alarmante, y aun delirante en ocasiones” (1969 193).

labios púrpuras de margarita y mejillas de aterciopelado laurel-rosa (...) que es la lira de nuestro Olimpo y la ronca cigarra de nuestra Arcadia cimarrona, saludo al bardo de las sabrosas Bucólicas a la intemperie (...) de las bucólicas del churrasco gordo y de los chicharrones dorados, de las tortas fritas y de las empanadas de fruta, del mate amargo y de la suculenta mazamorra (...) saludo al Virgilida de las pastoriles hirsutas, de chiripá cribado y nazarenas estridentes (...) (1999 621-622)

Es significativo, por otro lado, recordar que tres años antes de este discurso, Herrera y Reissig publicó en *El Fogón* (23/VIII/1906) varios de sus sonetos más identificatorios⁴ de la serie de *Los éxtasis de la montaña*, a la sazón dedicados, precisamente, a Alcides de María con las siguientes palabras: “Al caballeresco trovador nativo don Alcides De-María, lealmente” (Herrera y Reissig 1999 103).

Parece capital, sin embargo, no caer en la creencia de que Herrera participó de la idealización del gaucho y del paisano contemporáneo. Todo lo contrario. Tal como lo demuestra en su *Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer* escrito entre 1900 y 1902 (Mazzucchelli 2006), su reprobación de la figura del gaucho como elemento social primitivo y retrógrado es terminante y alcanza ribetes cáusticos. En uno de sus pasajes hay una clara impugnación del criollismo, que es el asunto que nos interesa ahora, lo cual redescrive su relación contradictoria con dicho movimiento:

¿Por qué el gaucho, al revés de los que afirman los idealistas de la *literatura criolla*, no es ni puede ser inteligente, tendiendo a la estupidez, que se estratifica día a día en su cerebro mecánico? (370)

Un acontecimiento temprano en la vida de Julio Herrera y Reissig es su vínculo con la guitarra, instrumento que comenzó a tocar a los dieciséis años de edad. No es un dato menor el que aporta Aldo Mazzucchelli al precisar lo siguiente:

Aprende con un músico que era también comandante del ejército, de nombre Domingo Cruz, aparentemente, adicto al repertorio criollo en el instrumento, con lo que Herrera se instruyó primero en los consabidos cielitos, estilos y aun en las milongas que parecen estar en el trasfondo de las payadas alucinatorias de la “Tertulia lunática” o de “Desolación absurda” (2010 51).

Es en ese contexto que el joven Herrera iba a ir integrando, cuando ya había leído,

⁴ Entre ellos figuran composiciones tan representativas como “El despertar”, “La vuelta de los campos” y “La siesta”, entre otras.

entre otros, a Victor Hugo y a Lamartine, pero también a José Hernández y a Estanislao del Campo -poco antes de conocer la poesía de Baudelaire y de Samain-, un repertorio criollo que de una u otra forma jamás desaparecería del horizonte de su sensibilidad. Las “Vidalitas” (Garet 2002), de tema amoroso, que compuso en octubre de 1898, fueron estrictamente contemporáneas de su todavía romántico *Canto a Lamartine*, cuya publicación ocurrió en el mismo año. También en 1898 dio a conocer sus primeras décimas espinelas, aunque no con asunto criollo, como es el caso del poema “Ideal”, publicado en el periódico *La Razón*. Por lo pronto, cabe subrayar que el empleo de la décima se dio en los comienzos de su obra, antes de que se convirtiera en un poeta modernista. Esto tiene singular relevancia ya que el recurso a la estrofa precede al momento de cambio y luego se mantiene, paradójicamente, en poemas “oscuros” de condición extrema, aquellos que sitúan a Herrera en las fronteras críticas del modernismo, concepto planteado por Guillermo Sucre (1975 40-50), expuesto en nuevos términos por Saúl Yurkiévich (1976 75-98) y luego retomado y desarrollado por Emir Rodríguez Monegal (1980 199-215).

En su artículo titulado “La décimas de Herrera y Reissig” (1975), Juan Carlos Sábat Pebet retoma una inquietud planteada en un trabajo suyo de 1960, y que trata, precisamente, sobre el uso de la décima “en sus dos poemas de más indescifrable misterio” (31). Sábat Pebet reproduce la copia autógrafa de una carta que Herrera envió en 1901 al escribano Pedro José Saralegui, acompañada de unas décimas que este le había pedido para una composición musical. La queja de Herrera en la breve misiva es sintomática de una conciencia conflictiva entre la estrofa tradicional y un poeta ya inmerso en la estética modernista:

Querido amigo: Siento en el alma no poder cumplir con mi palabra. He compuesto unas décimas imposibles (subrayado en el original), porque me han resultado absurdas para mi estilo de su música. Son unas décimas nada sencillas –de género moderno-. Yo no podría aunque quisiera hacer poesía sencilla, de esa preciosa sencillez poética que reclama el bellissimo estilo suyo. Ruego a Constancio Vigil, que arranque de su lira sentida algunas estrofas dignas de su página. Él, si quiere, puede hacerlo mejor que yo. Lo saluda aff. Julio Herrera y Reissig. (Sábat Pebet 1975 31)

La subrayada imposibilidad de Herrera, originada en una resistencia más fuerte que la buena intención, habla a las claras de la internalización de un proyecto poético complejo y de su clara conciencia. Sin embargo, en las dos décimas enviadas bajo el título “Para mi querido Perico”, introduce, tal como afirman Madelaine y Arcadio Pardo,

“la novedad de repetir la misma palabra en fin de los versos 1 y 4”, para constituirse así, “en la décima verdaderamente herreriana”, fenómeno que, en opinión de estos autores, “confiere a la décima cierta calidad de letanía que contribuye a incrementar la musicalidad de la estrofa” (Julio Herrera y Reissig 1999 1112). Por su parte, Roberto Bula Piriz (1952 56) sostiene que Herrera podría haber tomado este procedimiento del poeta parnasiano brasileño Bernardino Da Costa Lopes, en cuyo poemario de 1900, *Val de lirios*, aparecen octavas (no décimas) construidas de esa forma, incluso con una nueva repetición de palabra en el verso séptimo, que Julio Herrera en ese caso no adoptó.

Ahora bien, el sentido que esta novedad obtiene en las décimas de sus dos grandes poemas es conjeturable y no necesariamente hay que compartir el beneficio de la musicalidad, argüido por M. y A. Pardo (y quizás más aplicable a poetas como el propio Lopes), especialmente si se piensa en los términos de un Herrera y Reissig modernista crítico, que son los que suscribo en el presente trabajo. En todo caso, comparto más la visión de Blengio Brito, para quien semejante “reiteración carga a la estrofa de un tono ligeramente obsesivo” (108).

Si retornamos al inicio, cabe confirmar que los poemas en los que se asiste a una mayor suspensión de la referencia son aquellos en los que, precisamente recurre a la décima espinela, con la variante indicada. ¿Por qué Herrera y Reissig ha apostado a ello? Por qué es justamente en las décimas y en su contemporánea resonancia criollista que el poeta resuelve sus conversaciones lunáticas y el absurdo de la desolación? Ya Diego Pérez Pintos, en su magnífico acercamiento a *La Torre de las Esfinges*, advertía que

(...) con ritmo de romance, octosílabos, a menudo con rima aguda (...) el cuarteto bien subrayado (...), la dureza de la rima y el ritmo (...) hace recordar el carácter vulgar de la forma estrófica, y entonces sorprende su elección para el contenido exótico, erudito y desaforado (123).

En esta suerte de hipótesis interpretativa quisiera señalar, primeramente, que el empleo de la décima es antifrástico en la medida en que las tradiciones de la estrofa – tanto criollistas como payadorescas- y su discurso impertinente entran en un conflicto inédito, en una potencia equivalente a la que se produce en sus potentes metáforas arbitrarias. El autor de “Desolación absurda” y de “Tertulia lunática” empleó la estrofa dilecta de un espacio poético que consideraba arcaico, pero que no obstante conocía, a los efectos de pulsar, calladamente, una cuerda cultural que tocaba subterráneamente una zona de su sensibilidad aunque no de su proyecto poético. De ahí la posibilidad de una lectura parcialmente paródica en el empleo de la décima; de ahí, también, que la

noción de parodia no resulte suficiente, tal como señalé en otra oportunidad (2000 46). En una sintonía crítica semejante, José Luis Castillo afirma que, si bien el discurso autorreferencial de “Desolación absurda” y “Tertulia lunática” “descubre inmediatamente su índole irónica o metapoética” (1999 249), cuya “desenfrenada exhuberancia (...) implica una desconfianza de las capacidades comunicativas del lenguaje (...), el exceso revela angustia, no entusiasmo, y se manifiesta en un proyecto desesperado para colmar las posibilidades (todas las posibilidades infinitas) del significante” (259). Años antes, Roberto Ibáñez identificaba “lo lunático o lo oblicuo en La Torre de las Esfinges”, con la angustia del *yo* que encuadra en el universo el testimonio de su propio caos” (cursiva en el original) (1967 29).

Con esa estrofa arcaica, no preparada para una revolución poética urbana, pero ajena a las dominantes darianas del modernismo, Herrera emprendió su mayor osadía crítica del movimiento. Por lo demás, esto puede ser leído, siguiendo a Noé Jitrik (1978), en los términos de una poética modernista que resultó expresión cultural de la fabricación en serie dentro del campo industrial. En consonancia con dicho campo (digamos, de modo funcional y estructuralmente homólogo), el modernismo literario, además de no haber rechazado ningún resto, fue un multiplicador de las series, por lo que no sólo produjo más, sino que produjo objetos diferentes, lo cual explica la cantidad exorbitante de versos distintos, de medidas inesperadas, de estrofas y metáforas novedosas, de rimas insólitas, de interferencias diastráticas y diatópicas impensables, etc. Así, el conjunto de la desbordante proliferación herreriana -en sus más variados niveles- se dejaría interpretar en esa medida. También la décima espinela se constituyó en estrofa inesperada para su poesía, desplazada incluso de la evocación culto-criollista de la barbarie, algo parecido a las resonancias de una vihuela en el decorado kitsch y versallesco; las exacerbaciones del decadentismo se conjugan con la mano curtida (y ahora enrarecida hasta el paroxismo) de la gauchesca. Semejante descontextualización de las resonancias “bárbaras” -pues así podía ser leída por el universo letrado, sobre todo teniendo en cuenta el fantasma reciente de la guerra civil y de Masoller- asumía una función sorprendente que materializaba el fetiche moderno, precisamente, de la sorpresa, paralelo en otro nivel discursivo a la desmitificación de la metáfora analógica por la metáfora arbitraria. Herrera generaba así una crítica doble: al propio criollismo (que a su vez fungía como crítica de la gauchesca epigonal) y al modernismo triunfante, identificable con el proceso triunfante de Rubén Darío. El montevideano apeló a los connotadores de *El fogón* -artificio mimético de una gauchesca ilusoriamente más “gaucha” que la poesía gauchesca del cantar opinando-, para así construir un repentino giro payadresco letrado y hermético, amasado en la más plena arbitrariedad, desde el

momento en que hizo uso de una estrofa propia de las *tenidas* con guitarra. Son estos poemas, especialmente, una “tenida” con el modernismo y sus estabilidades, para la que Julio Herrera y Reissig escogió a la décima como interferencia entre popular y vulgar. El poema largo, cuya tradición romántica tiene un punto de referencia en Edgar Allan Poe, asume en estos casos una clara y distorsionada evocación de cantos payadorescos, una forma que tradicionalmente está basada en la intensa réplica del otro, que en Herrera se vuelve en réplica de lo otro. Para criticar al modernismo desde dentro se precisa una estructura desde fuera de su sistema literario, un elemento extraño que fisure desde su propio principio constructivo la idea de poema. Este elemento cuasi “bárbaro” es la décima espinela, estrofa que cabalgaba en una doble condición: gauchesco-criolla (letrada) y payadoresca. Sus notas fundamentales se mantienen y se resignifican en la poderosa dislocación herreriana. La proliferación replicante, el coraje del desafío frente a las realidades y a sus mimesis, cierto virtuosismo “repentinista”, la fractura de la representación, la puesta en suspenso de todo un repertorio “decadente” a través de esa estrofa incalculable, portadora de una tradición gauchesca “argumental” (tanto en el sentido de argumentación como eventualmente en el de *shiuizet*) y tan ajena al devenir, en ese sentido, de las estrofas lunáticas, sitúan un capítulo extremo del ser moderno-crítico de Herrera y Reissig. Desde las décimas aunque no sólo con ellas, el poeta amenaza las certezas de los sistemas literarios y sus vasos comunicantes. La memoria criolla y su negación, el modernismo y las fronteras de su desgaste terminan expuestos, la una y el otro, por esas milongas distorsionadas que son, en cierto modo, “Desolación absurda” y “Tertulia Lunática”.

En las décimas herrerianas de estos poemas resuenan alteridades múltiples: los criollistas letrados, que se nutren de la gauchesca y de los payadores; los payadores, que se nutren de tradiciones folclóricas que a su vez son el producto de la hibridez con la gauchesca (poesía letrada) precedente; el modernista, que entra en ese juego de apropiaciones y resignificaciones, para asimismo ofrecer parte de su indumentaria a los criollistas del 900, que en efecto la toman y a su vez resignifican...

Así, las líneas divisorias entre las payadas iletradas, la neo-gauchesca de los criollistas y el refinado repertorio de la lírica modernista pierden espacios de solidez en la medida de las mencionadas interpenetraciones. El contrabando se vuelve múltiple y recíproco, y se produce a la altura de determinados “pasos”, como quien dice a través de un río, en el preciso momento en que la vigilancia fronteriza se debilita gracias al trabajo de la oscuridad. Las corrientes líquidas se mezclan en ese tráfico de aguas que define no sólo nuevas “estructuras de sentimiento”, al decir de Raymond Williams, sino la condición precisamente líquida de las fronteras que las hacen posibles.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Achugar, Hugo. "Modernización y mitificación: el lirismo criollista en el Uruguay entre 1890 y 1910", *Ideologies and Literature*, vol III, Num. 14, Univ. of Minnesota (1980).

Benítez Pezzolano, Hebert. "Julio Herrera y Reissig: las fronteras lunáticas del modernismo". En *Eclipses del Sentido. Cinco ensayos descentrados sobre literatura uruguaya*. Montevideo: Trazas, 1996.

_____ "Julio Herrera y Reissig: conversación lunática sin Darío". En *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya*. Montevideo: Linardi & Risso/Fundación BankBoston, 2000. 37-49.

_____ "Lautréamont en las lecturas uruguayas del 900". En *El sitio de Lautréamont*. Montevideo: Pirates, 2008. 39-52.

Blengio Brito, Raúl. *Herrera y Reissig: del Modernismo a la Vanguardia*. Montevideo: Universidad de la República, 1978.

Bula Píriz, Roberto. *Herrera y Reissig (1875-1910). Vida y obra-Bibliografía-Antología*. New York Hispanic Institute, 1952.

Castillo, José Luis. *El lenguaje y la poesía de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1999.

Darío, Rubén. "Julio Herrera y Reissig", conferencia leída el 11 de julio de 1912 en el Teatro Solís de Montevideo. Publicación íntegra en *El País*. Montevideo, 9/1/1955.

Garet, Leonardo. "Vidalitas, de Julio Herrera y Reissig", *Hermes Criollo (Revista de crítica y de teoría literaria y cultural)*, N° 2, Montevideo (2002): 87-92.

Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1945). México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosas*, edición crítica. Ángeles Estévez, coordinadora. Madrid: Ediciones UNESCO/Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Colección Archivos (2ª ed.), 1999.

_____ *Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer*. Aldo Mazzucchelli, transcripción, edición, estudio preliminar, postfacio crítico y notas. Montevideo: Taurus/Biblioteca Nacional, 2006.

Ibáñez, Roberto. “La Torre de los Panoramas (II)”. *Marcha*. Montevideo, 10 mar.1967, 28-30.

Jitrik, Noé. *Las contradicciones del Modernismo*. México: El Colegio de México, 1978.

Mazzucchelli, Aldo. *La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Taurus, 2010.

Olivieri, Magda. “La poesía de Julio Herrera y Reissig a través del comentario de algunos de sus poemas representativos”. En *Homenaje a Julio Herrera y Reissig*. Antonio Seluja, Magda Olivieri, Diego Pérez Pintos. Montevideo: Concejo Departamental de Montevideo, Dirección de Artes y Letras, 1963. 57-95.

Oribe, Emilio. “Julio Herrera y Reissig”, *La Cruz del Sur*, N° 28 (Número de Homenaje a Julio Herrera y Reissig). Montevideo, 1930: 7-13.

Pardo, Madelaine; Pardo, Arcadio. “Sobre la métrica en la obra de Julio Herrera y Reissig”. En *Poesía completa y prosas*, edición crítica. Ángeles Estevez, coordinadora. Madrid: Ediciones UNESCO/Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. Colección Archivos (2ª ed.), 1999. 1083-1162.

Pébet Sabat, Juan Carlos. “Las décimas de Herrera y Reissig”. *El País* (núm. extraordinario en homenaje a Julio Herrera y Reissig, fasc. III). 19 jun. 1975, 31.

Pérez Pintos, Diego. “Dos líneas fundamentales en la poesía de Julio Herrera y Reissig”. En *Homenaje a Julio Herrera y Reissig*. Antonio Seluja, Magda Olivieri, Diego Pérez Pintos. Montevideo: Concejo Departamental de Montevideo, Dirección de Artes y Letras, 1963. 97-151.

Rama, Ángel. “La estética de Julio Herrera y Reissig: el travestido de la muerte”, *Río Piedras*, N° 2, Universidad de Puerto Rico (1973): 23-40.

_____ *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

Rocca, Pablo. *Poesía y política en el siglo XIX (Un problema de fronteras)*. Montevideo: Banda Oriental, 2003.

Rodríguez Monegal, Emir. “El caso Herrera y Reissig”, *Revista Eco*, N° 224, tomo XXXVII, Bogotá (1980): 199-215.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1975.

Vidart, Daniel. “Poesía y campo: del Nativismo a la protesta”. En *Capítulo Oriental N° 23. La historia de la literatura uruguaya*. Carlos Maggi, Carlos Martínez Moreno y Carlos Real de Azúa, directores. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968. 353-368.

Yurkiévich, Saúl. *Celebración del Modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976.