ALGUNOS PROCEDIMIENTOS TECNICOS Y TEMATICOS DEL *LUNARIO SENTIMENTAL*, DE LEOPOLDO LUGONES

Varios aspectos de esta obra fundamental de Lugones se hacen patentes desde la primera lectura: una actitud sentimental de decepción, de hastío, que se manifiesta en reiterados sarcasmos, a veces a costa del poeta mismo, y una persistente voluntad negativa en el estilo. Cuando hay estrofas emocionadas, líricas o intachables, es que el autor ha cedido momentáneamente. La obra, carente por completo de optimismo (1), se desarrolla entre estos dos polos, hastío y antiestética, la hispidez sentimental de aquél manifestándose en el estilo intencionalmente grotesco de ésta.

Desde el prólogo se advierte la tónica de protesta en que fue escrito el *Lunario sentimental*. Protesta contra la gente práctica, contra la subestimación de la poesía, contra la estética nueva —en la cual el autor cree ver una semilla de descomposición del arte— y, finalmente, contra la vida misma.

En esta última negación, la más dramática de todas, se refleja la posición del poeta Lugones entre dos generaciones en pugna, entre dos épocas, en actitud batalladora, pero agónica, y hasta el germen de su final amargura.

Efectivamente, el *Lunario sentimental* es «un libro entero dedicado a la Luna. Especie de venganza con que sueño casi desde la niñez, siempre que me veo acometido por la vida», según dice en las frases finales del prólogo (p. 196) (2). La Luna no es solamente el símbolo de la poesía romántica a que Lugones nunca dio la espalda del todo; no es una declaración de guerra a la poesía tradicional, sino la imagen de un mundo sin vida. La Luna es el planeta muerto

(1) Se observa cierta discrepancia entre los juicios de la crítica sobre este particular. Guillermo Ara, por ejemplo, se refiere al «radioso optimismo» (*Leopoldo Lugones*, Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1958, p. 102) del *Lunario sentimentdl*, actitud de la cual el orgullo impotente y la postura estilística de negación del libro no podrían estar más lejos.

(2) En ésta y en todas las demás citas textuales que hacemos del *Lunario sentimental* a lo largo de este estudio, aparece entre paréntesis el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Leopoldo Lugones, *Obras poéticas completas*, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1952.

por excelencia, donde ningún sentimiento es posible, ni el amor ni el odio. El poeta, sentimental incurable, escapa hacia las desoladas planicies lunares en busca de la insensibilidad. Por eso las figuras que desfilan por los poemas son personajes de guiñol, carteles comerciales, payasos, locos, suicidas, solteronas o figuras literarias, «quiméricas», como él las llama.

Todo el libro es una insistente negación de lo vital y por ello logra, de acuerdo a la teoría de Bergson, su contemporáneo, el efecto humorístico. Todo se mecaniza por ausencia de vida. No hay emociones sinceras; el amor se reduce a una intriga de Colombinas y Polichinelas. La «abuela Julieta» descubre que ha estado enamorada toda su vida, pero el hallazgo llega demasiado tarde. En la nueva versión del episodio de Francesca de Rímini, Lugones explica que no hubo amor, sino una amistad sublimada, y que Paolo y Francesca murieron injustamente sacrificados por los celos enfermizos del esposo deforme.

En fin, se trata de una serie interminable de fracasos, de decepciones, de intentos fallidos. El humor de la obra es, por consiguiente, agrio y doloroso, y las amargas carcajadas deben resolverse en rebelión idiomática. Como en *La guerra gaucha,* en esta obra Lugones descarga sobre el idioma la responsabilidad de expresar su visión contorsionada del mundo. Los adjetivos insólitos, las comparaciones grotescas, las rimas caprichosas, los vocablos cursis, los eufemismos innecesarios, los cultismos y nombres exóticos, los términos religiosos —de diferentes ritos— utilizados en analogías irrespetuosas, no significan mal gusto, ausencia de lirismo o capacidad lírica, o falta del sentido de las proporciones, como se ha dicho a menudo al comentar esta obra, sino deliberado intento de desarticular el mundo, de mostrar todo aquello que el hombre común respeta, despanzurrado y abolido. Es una inmensa burla a la emoción burguesa, al hombre mediocre, a la vida anodina de las ciudades, con ocasionales instantes de ternura que hacen más patético el libro entero, porque detrás de la cara blanqueada de tiza del payaso se alcanza a vislumbrar el verdadero rostro del hombre. En esto coincide extrañamente, entre otras cosas porque se anticipó, con el arte de la primera posguerra, cuando surgieron los arlequines y pierrots, las veletas y los muñecos en la pintura. Es que después de la guerra el hombre se sintió «deshumanizado», convertido en marioneta. El arte circense fue objeto preferido de novelistas, músicos y pintores. Lugones sintió la misma devaluación espiritual del hombre que desde la última década del siglo anterior hasta los años de la primera guerra mundial se había manifestado en la literatura

«lunar», y la sintió con una década entera de anticipación en la poesía hispanoamericana.

Varios años antes de los movimientos de vanguardia —ultraísmo, creacionismo— en las letras hispánicas, Lugones había llegado a parecida actitud estética. Por una parte, era un poeta que había recorrido ya todas las tendencias contemporáneas en su búsqueda de eterno insatisfecho. Venía del romanticismo hugueano, pasó por el taller modernista de Darío, se embriagó en las novedades del simbolismo francés, y hasta recibió influencias del impresionismo. Los «raros» de Rubén Darío, que Lugones había leído, fueron una buena introducción. No hay que olvidar que los superrealistas admiraron también, como a sus apóstoles y precursores, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Nerval y Laforgue.

El entusiasmo de Lugones por el ocultismo, su sentido algo sádico del humor, que los superrealistas explotaron llamándolo «humor negro», y la escritura automática, como protesta contra la lógica, son otras tantas notas comunes entre la poesía del *Lunario sentimental* y la de los poetas franceses Breton y Aragon, que tantos discípulos tuvieron en la década del veinte.

No hay que considerar, por lo tanto, al *Lunario sentimental* como un libro de poesía lírica, porque entonces el poeta sale perdiendo. Algunos críticos han rozado este punto, pero todavía sus juicios son severos porque no se le perdonan al poeta los prosaísmos ni los versos «flojos». Ara advierte claramente la actitud antilírica de Lugones, pero a pesar de hallarse en buen camino, insiste en que el *Lunario sentimental* es simplemente una obra de ingenio, y con este criterio se le escapa el aspecto más importante de este libro, a saber, que todo lo vulgar, antipoético y mal sonante es deliberado porque la obra está concebida justamente como una burla al lirismo y a lo sentimental: «Esta poesía de Lugones permanece adrede al margen de toda resonancia íntima... Hay excepciones como "Quimera lunar", acaso lo único medianamente valioso de este carácter que cuenta en el volumen» (3).

El poema «Quimera lunar» y algunos trozos aislados son precisamente los instantes de concesión a lo sentimental de que hablaba y es justo añadir que dichos instantes son singularmente valiosos porque revelan la verdadera entraña del poeta que quiere reírse y hacer reír al lector de lo absurdo de la vida, de la ineficacia de la ternura, de la imposibilidad del amor. Cuando se descorre por un momento el telón, revelando al actor descuidado, se nota su rostro trágico, profundamente humano.

(3) GUILLERMO ARA: *Leopoldo Lugones*, p. 86.

Se han citado numerosos autores como posibles influencias en la concepción y forma de este libro. La más obvia resulta la de Laforgue, cuyos poemas completos fueron publicados en 1890. Efectivamente, Jules Laforgue (1860-1887) escribió varios cuadernos de poesías, el primero de los cuales llevaba el título *L'imitation de Notre-Dame la Lune* y el segundo, *Le concile féerique,* que parecen ser los modelos del *Lunario* y del «Teatro quimérico», una de las divisiones del libro. Hay notas comunes también en el contenido, según lo anota Allen W. Phillips (4), aunque el pesimismo de Laforgue parece ser más profundo que el de Lugones (5).

En el *Lunario sentimental* no hay seres humanos reales, sino máscaras, marionetas y personajes literarios. Además, el teatro quimérico tiene ciertas reminiscencias del teatro de Musset, y los caprichos de vocabulario recuerdan la poesía de Rimbaud, de manera que este libro, como casi todos los anteriores de nuestro poeta, presenta un amplio espectro de posibles fuentes. Pero, lo mismo que sus otros libros, los poemas de *Lunario sentimental* son inequívocamente lugonianos, debido a la capacidad del poeta para utilizar lo necesario de sus modelos, para exprimirlos provechosamente. Al pasar por el alambique de su personalidad cualquier influencia perdía sus colores originales, adquiriendo valores nuevos en nuestra lengua.

Lo primero que se advierte en esta obra es una especie de diálogo

---

(4) «Notas sobre una afinidad poética: Jules Laforgue y el Lugones del *Lunario sentimental*», *Revista Iberoamericana,* XXIII, 45 (enero-junio 1958), páginas 43-64.

(5) Laforgue exploró como pocas las posibilidades de la lengua francesa en cuanto a ritmos, diversidad de metros y rimas. Utilizó latinismos y neologismos para lograr efectos irónicos; introdujo numerosas voces científicas en el poema y recurrió con frecuencia y acierto a palabras arcaicas. Además, compuso trozos basados principalmente en elementos del lenguaje coloquial con el objeto de rebajar el tono lírico del poema.

Otro aspecto de la poesía de Laforgue de especial interés para el estudio de Lugones es su persistente presentación de «Pierrot». Este personaje, venido de la «commedia dell'arte» italiana, cobró importancia a principios del siglo XVIII en el arte francés —en la pintura de Watteau (1684-1721), por ejemplo—, y en el Théâtre des Funambules, donde el famoso actor Deburau creó el Pierrot que se conoce hoy con su casquete negro y su amplia blusa. Deburau le confirió también la melancolía y la palidez lunar que divulgaron los grandes escritores de los años siguientes. Gautier fue quizá el primero de los postrománticos que se sintió atraído por esa caracterización, en *L'Esquisse d'un Pierrot posthume,* dedicado precisamente a Deburau; luego Banville en «Saut du Tremplin» y *Promenade galante,* Huysmans y Hennique en *Pierrot sceptique* y finalmente Verlaine en *Fêtes galantes.* Para un tratamiento detallado de este tema, véase Warren Ramsey, *Jules Laforgue and the Ironic Tradition,* New York, 1953, páginas 137 y ss.

Varios de los procedimientos y temas de Laforgue flotaban ya en la poesía francesa del siglo pasado. Algunos venían de Víctor Hugo —el enriquecimiento del vocabulario poético—, otros de Rimbaud —el uso de términos científicos—. Por fin, Laforgue hizo sus primeras armas como traductor de Walt Whitman, del cual deriva su preferencia por el verso libre. Lugones, admirador de Hugo y Whitman, encontró sin duda en Laforgue la síntesis de sus ideas poéticas.

con el lector. Se afirmó anteriormente que el *Lunario* no es una obra lírica, y ciertamente esta circunstancia del autor con el rostro vuelto al lector mientras va elaborando el poema es, sin duda, lo menos lírico. Es más, el diálogo se anticipa a las reacciones del lector y aun comenta las posibles sorpresas o los gestos de desagrado ante ciertas osadías del poeta. Por ejemplo, en el primer poema, que está dedicado «A mis cretinos», Lugones se dirige a estos supuestos contertulios con una fórmula directa: «Señores míos.» En seguida los verbos y pronombres apuntan alternativamente a la primera y a la segunda persona. Al finalizar la segunda parte de este envío le sale al encuentro al lector la pirueta verbal de rimar «náyade» con «haya de», y en la primera estrofa de la tercera parte, como gozándose de la cara ofendida del lector, arranca con estas preguntas:

¿Qué tal? ¿La hipermetría
precedente os sulfura?

(P. 199.)

En estos detalles se manifiesta el verdadero, el auténtico Lugones. El escritor escondido detrás de todas las máscaras que usó; el Lugones descubierto por él mismo en la madurez de su carrera, cuando escribió los *Romances del Río Seco*. Es decir, el narrador popular, que dejando a un lado las escuelas y los afeites literarios, revela una habilidad innata para transmitir, dramáticamente, casos y sucedidos que vienen desde lejos en el tiempo. Un contador de cuentos vernáculos, como don Segundo Sombra o como el Laucha de Payró. Detrás de la picardía poética, del calco literario, Lugones se dirige de frente al lector con parecida pregunta: ¿qué tal? Hay un excelente ejemplo de esta proximidad entre autor y lector en «Divagación lunar»:

Si tengo la fortuna
Dé que con tu alma mi dolor se integre,
Te diré entre melancólico y alegre
Las singulares cosas de la Luna.

(P. 240.)

En «Vals noble» (p. 262), la familiaridad con el lector llega más allá todavía: Lugones compone una especie de canción burdamente sentimental para uso del lector, y en un momento dado, tras un «tu», el poeta deja un espacio en blanco. En una nota al pie, se encuentra la explicación: «Aquí el lector debe poner el nombre amado» (p. 263).

En este tono, entre confianzudo y chancero, transcurre gran parte del libro. De allí derivan las metáforas de entrecasa que tantos gestos

despectivos han provocado entre los críticos. Cito dos, de entre otras muchas del mismo tipo:

Qué diablos, esas comidas de fonda
Son el martirio del celibato.

(P. 288.)

Y del corpiño harto estrecho,
Desborda sobre el antepecho
La esférica arroba de gelatina.

(P. 211.)

Esta es la explicación de la persistente desvalorización de los objetos y los seres en el *Lunario sentimental.* Se está haciendo tabla rasa de la tradición poética y se pasa por encima de los valores y las jerarquías. Unos ojos negros no tienen más valor —en cuanto negros— que un par de zapatos: «el charol de sus ojos y sus zapatos» (p. 214).

Se analizarán a continuación otros diversos elementos estilísticos del *Lunario sentimental* para ver con mayor claridad cómo se manifiesta a través de la obra este aspecto negativista.

La rima

La posición de Lugones en cuanto a la rima es bien conocida. En el prólogo del *Lunario* afirma que es «elemento esencial en el verso moderno» (p. 194). Agrega, además, que «en italiano se cita como caso singular a Petrarca, que usó quinientas once rimas distintas. Nosotros tenemos más de seiscientas utilizables» (p.196).

Es lógico que busque adornar sus versos con una «rima numerosa y variada», pero no hay que perder de vista las intenciones humorísticas del autor. Las rimas del tipo *náyade - haya de* no son un alarde de rima variada. Su virtuosismo consiste aquí en lo excéntrico, en lo inaudito, pues va más allá de las rimas «utilizables» que existen en el español. Tratándose de buscar la rima en esta forma casi no hay límites a las posibilidades de la lengua. Por otra parte, Lugones utiliza a veces frases latinas para completar la rima, como por ejemplo *borrica — pilula mica; insomnes — ab uno disce omnes;* o vocablos ingleses: *carey — newmown-hay;* o italianos: *hermane — frangipane, persona — prima donna, flacura — jettatura;* y hasta nombres propios, como los siguientes: *dominó — Watteau, envenene — Irene, joven —Beethoven.*

En segundo lugar, la rima misma sirve, por su sola presencia, para desvalorizar ciertos contenidos, para impedir que se los tome demasiado en serio, porque el consonante les quita prestigio de inmediato. De este tipo son: *Sinagoga — soga, cisne manso — cisne o ganso, Gomorras — gorras, gloria — giratoria, dosis — de apoteosis,* que encierran en sí mismas el efecto humorístico por contraste.

Hay otras que están allí simplemente por el sonsonete, y en esto la poesía del *Lunario sentimental* tiene algo de la poesía espontánea, irracional, de los niños, que van asociando palabras por sus desinencias, sin reparar en su significado. De paso, conviene mencionar que este procedimiento está muy próximo al de la «asociación libre» de los superrealistas posteriores. Los ejemplos que siguen son de esas rimas por la rima misma, que además presentan terminaciones mal sonantes, propias de la deliberada estética negativa de Lugones en esta obra: *saltimbanqui — yanqui, chiche — fetiche, berrinche — compinche, apio — Esculapio, concha — rechoncha.*

Del tipo *náyade — haya de* se encuentra un par más: *orla — por la* (p. 206) y *petróleo — mole o* (p. 222). Finalmente hay rimas que no por inusitadas dejan de entrar con toda propiedad en la categoría de las «rimas utilizables»: *surte — lurte, arbitra — mitra, tronche — ponche, didascalia — algalia, absorbe — orbe, adorne — bicorne, oboes — cacatoes.*

La metáfora

Como es sabido, ésta hace un papel de primera importancia en la poesía modernista y posteriormente se convierte en elemento poético esencial, independiente. La posición de Lugones como figura de transición entre el modernismo y la poesía de vanguardia se advierte claramente en el *Lunario sentimental* al observar con detenimiento las metáforas y el uso que de ellas hace. Así como las rimas son sugeridas, a veces forzadas, por la simple desinencia del verso anterior, las metáforas también van cobrando importancia en sí, hasta separarse completamente de la intención o del contenido total del poema. Lugones persigue la imagen por la imagen misma, y sus comparaciones resultan, en muchos casos, extemporáneas, o desproporcionadas, o inadecuadas, en apariencia.

Claro está que el humor de que el poeta hace gala en este libro también gravita en la selección de sus términos de comparación, como cuando dice:

Mayando una melopea insana
Con ayes de parto y de gresca,
Gatos a la valeriana
Deslizan por mi barbacana
El suspicaz silencio de sus patas de yesca (6).
(P. 211.)

(6) El subrayado es mío.

Gran parte de las metáforas de este libro responden a esta especial actitud del autor. Pero, por otra parte, también hay imágenes que ocurren porque la búsqueda del símil ha desembocado en ellas, sin que esas imágenes tengan relación directa con el tema tratado. Un ejemplo, del «Himno a la Luna»: «El búho con sus ojos de caldo» (p. 213): los ojos de caldo del búho son independientes del resto de la estrofa. Lugones presenta aquí un tipo de poesía que más adelante los ultraístas argentinos, con Jorge Luis Borges al frente, iban a proclamar como la aspiración mayor de la «nueva sensibilidad». Dice el *Manifiesto de Martín Fierro, periódico quincenal de arte y crítica libre,* aparecido en Buenos Aires en 1922: «Frente a la impermeabilidad hipopotámica del "honorable público". Frente a la funeraria solemnidad del historiador y el catedrático, que momifica cuanto toca [...], Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una nueva sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión» (7).

A pesar de estas coincidencias, es curioso que Lugones no quisiera identificarse con la nueva generación cuando se le consultó años más tarde sobre la posición del grupo denominado «Martín Fierro».

Ghiano dice, a este respecto, que «Lugones condenó la poesía convertida en búsqueda excluyente de la metáfora, sorpresiva y fuertemente dinámica» (8). Sin embargo los «martinfierristas» celebraron al *Lunario sentimental,* precisamente porque encontraron en él suficientes analogías con la estética ultraísta, como para erigirlo en algo así como el precursor, si no el maestro. El mismo Lugones se adelanta a reconocer el valor esencial de la metáfora en el sentido que más adelante le dieron al término los ultraístas, entre otros. En el prólogo de la obra que aquí nos ocupa sostiene que «el lenguaje es un conjunto de imágenes, comportando, si bien se mira, *una metáfora cada vocablo;* de manera que hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión, es enriquecer el idioma, renovándolo a la vez» (pp. 191-192) (9).

En resumen, no es raro encontrar en el *Lunario sentimental* anticipos de la poesía atomizada, desmembrada en pequeños hallazgos expresivos que años más tarde escribirían Borges, Huidobro, Hidalgo y otros. Efectivamente, en 1926, Borges decía: «La imagen (la que llamaron traslación los latinos, y los griegos tropo y metáfora) es, hoy por hoy,

---

(7) Véase JUAN PINTO: *Breviario de literatura argentina contemporánea,* Buenos Aires, 1958, apéndice 3, p. 280.

(8) JUAN CARLOS GHIANO: *Poesía argentina del siglo XX,* México, 1957, p. 31.

(9) El subrayado es mío.

nuestro universal santo y seña. Desde esas noches incansables en que el calaverón frailuno Quevedo holgaba con la lengua española, no han sucedido porretadas de imágenes, pleamares y mares de metáforas» (10).

Lo único que separa a Lugones de los jóvenes ultraístas es su concepción estricta de la poesía, es decir, una cuestión de principios formales; lo cual no quita para que su libro de 1909 presente muchos de los mismos rasgos que luego habrían de apasionar a los «creacionistas» y aun a los «superrealistas» hispanoamericanos: enumeración caótica, poetización de lo feo, visión pesimista del mundo.

a) *Enumeración caótica*

«Himno a la Luna» es un rosario de imágenes sugeridas por la Luna, en la cual algunas metáforas se desarrollan a lo largo de una estrofa completa mientras que otras ocupan sólo una línea.

La Luna es sucesivamente:

¡Oh ilustre anciana de las mitologías!
... lenteja de un péndulo inmenso
ondina de las estelas,
hada de las lentejuelas.
témpano prematuro
Solemne como un globo sobre una multitud
Custodia que en Corpus sin campanas
muestra su excelsitud al mundo sabio
postigo de los eclipses
trompo que en el hilo de las elipses
baila eternamente su baile de San Vito.
Verónica de los desterrados
Hipnótica prisionera
Girasol, Ofelia de los alelíes
candela, suspiráculo de las novias
Colombina, cara de estearina.

(«Himno a la Luna», pp. 205-216.)

Esta construcción, claro está, obedece al aire de letanía o de himno que el autor se ha propuesto conferirle a este poema en particular. Al leer estas aposiciones en serie se advierten las semejanzas con las *Litanies des premiers quartiers de la Lune,* de Jules Laforgue, que entre otros pareados, dice:

Astre fossile
que tout exile.

Embarcadère
Des grands mystères.

(10) Prólogo a *Indice de la nueva poesía americana,* Buenos Aires, 1926.

Bel oeil-de-chat
De nos rachats (11).

A la larga cadena de imágenes lunares se suma la enumeración de hombres, animales y objetos, que son afectados, de un modo u otro, por la Luna. Desde aquí se puede notar la cercanía de este poema con algunos de Neruda, aunque en éste se advierta una visión caótica del mundo que deja un sabor trágico en su poesía, mientras que en Lugones el pesimismo no alcanza esta dimensión:

El tigre que en el ramaje atenúa
Su terciopelo negro y gualdo
Y su mirada hipócrita como una ganzúa;
El búho con sus ojos de caldo;
Los lobos de agudos rostros judiciales,
La democracia de los chacales,
Clientes son de tu luz serena.
Y no es justo olvidar a la oblicua hiena.

(P. 213.)

En la inmensa «fauna» lunar Lugones evoca también a los «misántropos orangutanes» (p. 210), al vate que «sueña beldades de raso altanero» (p. 210), al «abstruso célibe», al «gendarme con su paso / de pendular mesura» (p. 210), «los jamelgos endebles» (p. 210), al «sastre que padece lumbagos insomnes» (p. 211), a la «rentista sola» (p. 211), al «can lunófilo» (p. 212), al «tiburón que anda / veinte nudos por hora» (p. 212), a «la joven que aguarda una cita, con mudo / fervor» (p. 214), al «gallo anacrónico del distante cortijo» (p. 215).

b) *Poetización de lo feo*

Queda establecido que la actitud negativa de Lugones en esta obra se manifiesta principalmente en el lenguaje y en los procedimientos poéticos. Es menester fijarse ahora en ciertas metáforas cuyo propósito es, decididamente, introducir como materia poética lo feo, lo que no tiene calidad poética por tradición, lo vulgar y lo prosaico. En «Himno a la Luna» se lee, en la enumeración de los sombríos habitantes de la noche:

El transeúnte que taconea un caso
Quirúrgico, en la acera oscura,
Trabucando el nombre poco usual
De un hermostático puerperal.

(P. 210.)

(11) *Poésies Complètes*, I, París, 1943, pp. 173-174.

Y unas líneas más adelante, en el mismo poema:

El sastre a quien expulsan de la tienda
Lumbagos insomnes,
Con pesimismo de ab uno disce omnes
A tu virtud se encomienda;
Y alzando a ti sus manos gorilas,
Te bosteza con boca y axilas.

(P. 211.)

Además de estas imágenes crudas, hay numerosos ejemplos del afán antipoético o antilírico. En ellos se revela un poeta cansado del lenguaje literario tradicional convertido ya en retórica. En respuesta, el poeta vuelve al lenguaje cotidiano, al lenguaje más prosaico, más desprovisto de connotaciones afectivas, como la mejor forma de expresar su desprecio por esa sentimentalidad falsa, por esa elegancia artificial con que los poetas suelen mencionar hasta las cosas más vulgares. Esto, por otra parte, es también una reacción contra la estética modernista. Se trata, pues, de un libro lleno de contradicciones, ya que contiene al mismo tiempo muchísimos elementos netamente modernistas. Y es precisamente en este enlazamiento de contrastes que se manifiesta el poeta de transición, sobre dos corrientes estéticas; el poeta «barroco» de los grandes contrastes, el sentimental y el cínico, el lírico y el humorista en una y la misma instancia.

En «El pescador de sirenas», el estrafalario pescador que ha pasado dos años sin poder enganchar en su anzuelo una sirena, las ha visto sin embargo:

Bogan muy cerca de la superficie
Blancas y fofas como enormes hongos,
O deformando en descocertante molicie
Sus cuerpos como vagos odres oblongos.

(P. 227.)

Este cuarteto, de paso, ejemplifica la dirección desvalorizante en conjunción con la antipoesía; el pescador fracasado:

... una noche de ideas más perplejas,
Se destapa de pronto las orejas.
Oye, naturalmente, el canto maldito,
Arrójase —homérida— al agua sinfónica,
Y como dirá la crónica,
Pone fin a sus días sin dejar nada escrito (12).

(P. 229.)

(12) El énfasis es del original.

Hay ejemplos de este tipo de prosaísmo deliberado a lo largo de la obra. En «Un trozo de selenología», dice el lunólogo que aparecieron en la superficie lunar unas doncellas blancas y:

No sé por qué original encanto,
Pensé que hablarían en estilo astronómico
Algún idioma como el esperanto,
Equitativo, simple y económico

(P. 273.)

El prosaísmo abunda en «Luna ciudadana», quizá porque Lugones trata allí de pintar una estampa de arrabal, con los elementos más comunes de la ciudad, y un vulgar problema sentimental. El personaje es Fulano, o sea el hombre de la calle, el hombre anónimo, el ejemplar que la ciudad produce por millones. Fulano viaja en tranvía, de regreso del trabajo. Vive solo; va a cenar, como todas las noches, en un restaurante barato. En el tranvía encuentra a una muchacha «de juventud modesta»: «lindos ojos, boca fresca. Muy mona» (p. 286), es todo lo que se le ocurre, apreciación artificial, de hombre atareado que apenas tiene tiempo para notar lo elemental y trazar *in mente* una fugaz anotación para la memoria. Más tarde, Fulano, sentado «ante su botella / y su rosbif» (p. 288), piensa en esta muchacha que nunca más verá y «se queda padeciendo largo rato. / Y monda que te monda los dientes» (p. 288).

En este mismo grupo, «Lunas», se encuentra un poema titulado «Luna de los amores». Vuelve en esta página el tenue sentimentalismo ciudadano, el discreto sentimentalismo del porteño que nunca admitiría ser un sentimental. La cuerda lírica de Lugones, aunque quiera escapar a ratos, recibe el resuelto tirón que la vuelve al tono casual y frívolo en que está orquestado el libro entero.

... El encerado nuevo
Huele a droga desvanecida.
La joven está pensando en la vida.
Por allá dentro, la criada bate un huevo.

(P. 299.)

Esta misma muchacha, soñadora en medio de un ambiente de irremediable vulgaridad, causa una ligera preocupación, de carácter práctico, en su madre que cuenta a sus amigas:

No prueba bocado. Antes le gustaba el jamón.
Reza mucho y se cree un cero a la izquierda
A veces siente una puntada en el pulmón.

(P. 299.)

En esta actitud antipoética está, indudablemente, la raíz de la poesía posterior de nuestro siglo. En efecto, la reacción antimodernista lleva a Lugones muy cerca de los escritores existenciales, para quienes el hombre, el hombre sin adjetivos, es el héroe de la historia humana. Otra vez se piensa en Neruda, protagonista del drama simple y eterno de vivir. Allí han cobrado ya jerarquía estos seres olvidados, los animales, las cosas, hasta la ropa y los muebles.

En seguida, el poeta vuelve a comprometerse peligrosamente en el pequeño drama sentimental de la muchacha solitaria, pero en el momento oportuno, sabe sacudirse la emoción y volver a dar, como un golpe de platillos en medio de una canción de cuna, la estridencia de sus imágenes grotescas:

La Luna, abolladá
Como el fondo de una cacerola
Enlozada...

(P. 300.)

Por último, hay una interesante muestra de poesía menor, en el estilo que después cultivó Fernández Moreno, una cuarteta que aun dentro de un poema mayor, vale por sí misma. Una cuarteta que, sintetizando siglos, une de pronto a Calderón y los «vanguardistas» del siglo XX por su capacidad de condensación, la maestría y rotundidad metafórica:

Sobre la azul esfera,
Un murciélago sencillo
Voltejea cual negro plumerillo
Que limpia una vidriera.

(P. 212.)

c) *Visión pesimista del mundo*

La visión pesimista del mundo de que está impregnado el *Lunario sentimental* da como resultado una especie de humor desesperado, como una mueca grotesca y burlona, único gesto que le es dado exteriorizar al poeta, en protesta por el estado del mundo. Las rimas y las metáforas de esta obra, en cuanto procedimientos poéticos, están utilizadas con esta finalidad humorística. Este propósito casi caricaturesco es, además, del mismo grado que el de los poetas de la primera posguerra, cuando el artista expresa su impotencia burlándose de sí mismo, «deshumanizándose», en la terminología de Ortega.

Sería necesario también advertir que el pesimismo lugoniano quizá no fuera permanente, puesto que un año más tarde, en 1910, canta en

exaltado tono patriótico las «odas seculares», donde ofrece otra faceta de su versátil talento. De todos modos, es evidente que escribió el *Lunario sentimental* bajo la influencia de los poetas franceses finiseculares, y que él mismo estaba imbuido de un profundo desencanto, imposible de fingir por mero capricho literario. Si adoptó esta línea estética, es porque con ella podía expresar más eficazmente su tremendo descontento. Por otra parte, no es seguro, ni mucho menos, que su pesimismo ante la vida haya sido enteramente efímero, ya que su trágica muerte es crudamente consecuente con aquella temprana manifestación.

En cuanto a los diversos aspectos del «humor negro» lugoniano, en el poema «Jaculatoria lunar» hay una serie de imágenes de este humorismo sarcástico en las cuales el poeta juega con las ideas de la muerte, de la locura y de la inutilidad de la vida:

Tu cero en el minuendo
De la vida fugaz.

(P. 221.)

Candil del manicomio,
Candado del amor.

(P. 221.)

Reina del almanaque
Compuesto a tu merced
Atún del badulaque
Que te pesca en su red.

(P. 222.)

Luna de oro falso,
Bola de la sandez.

(P. 222.)

Tarántula del diablo,
Musa del alcohol.

(P. 222.)

Ave *MALIS* Stella
Danos tu dulce mal.

(P. 222.)

En «El pescador de sirenas» se repite el sarcasmo; esta vez las víctimas son el mismo pescador y las sirenas, personajes míticos poco apropiados para la broma. Sin embargo, Lugones da una imagen ridícula de las sirenas:

Sin saber de dónde,
Brota una gigantesca llenando el lago.
Pero, felizmente, luego se esconde
Entre lactescencias de un ópalo vago.

Colmó la esmeralda umbría
De las nocturnas aguas, su anca gorda.
¡Cómo el lago no desborda
Con tan enormes damas de la mitología!

(P. 227.)

La descripción de las sirenas, cuando aparecen en la superficie, también está hecha a base de connotaciones negativas, que provocan similares reacciones cómicas por contraste con la imagen mental que el lector tiene de estos seres fantásticos (13).

Otra notable faceta del acre humorísmo del *Lunario sentimental* se manifiesta en visiones apocalípticas: de muerte, de suicidio y de pesadilla:

Los jamelgos endebles
Que arrastran como aparatos de Sinagoga
Carros de lúgubres muebles.

(P. 210.)

Se multiplican las visiones macabras tomadas a risa:

El ahorcado que templa en do, re, mi, *su soga.*

(P. 210.)

El pobre vate busca
Una vara de soga y un castaño.

(P. 277.)

A tu virgíneo
Rostro druida
Clava un suicida
Su ojo sanguíneo.

(P. 245.)

A veces estas visiones macabras no pueden mantenerse dentro del tono frívolo. Entonces, mientras lee esta poesía aparentemente trivial, el lector siente una ráfaga de horror: la imagen de la muerte, o de la locura, o del suicidio ha ido demasiado lejos, y le deja un helado soplo. En el siguiente par de ejemplos, Lugones va de la farándula circense a la más honda poesía de la angustia:

La muerte, como un hálito nulo,
Pasa junto a nosotros, y se siente su pausa,
En el lúgubre disimulo
Del perro que cambia de sitio sin causa.

(P. 280.)

(13) Véase la cita anterior de *El pescador de sirenas.*

Lucecilla que a medias con la Luna
Tu rostro excava en escultura inerte,
Y con sugestión oportuna
De pronto nos advierte
No sé qué próximo estrago,
Como el rizo anacrónico de un lago
Anuncia a veces el soplo de la muerte.

(P. 242.)

Más adelante las imágenes se van oscureciendo; la visión es febril, llena de sinestesias, de alucinaciones, en procura de la expresión veloz:

Por eso abren tan solas,
Bajo el novilunio miope,
Sus calles sin más vida que el mudo galope
Con que inflan sus siluetas tumbales las olas.
El aire se pone inerte
En su abierta extensión, sin causa alguna;
Y llena todo el ámbito la blanca muerte
De la Luna.
Para que el luminoso desamparo irradie
Con más desolación, se alza la niebla.
El organillo a ratos, pueril o grave,
Fue nada más que un silencio, lleno
De invisibles ojos fijos sobre la nave.
Un silencio con ojos, impávido y ajeno.

(Pp. 282-283.)

Este tipo de visiones quevedescas se repite con más insistencia en «Los fuegos artificiales», pavoroso cuadro impresionista, impregnado de humor funambulesco. Lugones acumula las imágenes macabras, como si los fuegos artificiales, con sus reflejos fantásticos, confiriesen a los seres y a las cosas su verdadera esencia: son seres ya muertos, muñecos de la vida, sin existencia real. Las luces del azufre y la pólvora no hacen más que poner de relieve este carácter fósil que el poeta advierte en los habitantes anónimos de las ciudades. Este es el tono clave de todo el *Lunario sentimental.* La Luna no es sino un esqueleto «de porosa estructura», cuya roca «se desintegra en bloques de tapioca», según la describe Lugones en «Himno a la Luna». Nada hay de romántico, de juvenil ni de poético en ella. La Luna es el perfecto símbolo de lo caduco, de lo desvitalizado, de lo abolido por el tiempo. Su luz ilumina un mundo igualmente fosilizado, igualmente inerte.

Los personajes del *Lunario* son, por lo general, muñecos literarios: Polichinela, Colombina, Pierrot, Arlequín, Hamlet, Don Quijote, o seres tan desteñidos y anticuados como los jóvenes finiseculares, decadentes, de los cuentos.

El poema «Los fuegos artificiales» añade a la luz innocua de la Luna un ingrediente más de deshumanización: los fuegos artificiales. La humanidad que se ha aglomerado en la plaza provinciana tiene las características de las máscaras en un teatro de títeres y la imaginación impresionable del observador-poeta ve en esas máscaras todos los horrores de la fealdad de la vejez, de la enfermedad, de la muerte y hasta del infierno. En el comienzo, corroborando el carácter impresionista de esta composición, se observa una imagen similar a una página de Marcel Proust en que el protagonista de *A la recherche du temps perdu* entra en un teatro cuya sala de pronto le parece un acuario. La impresión del teatro-pecera se desarrolla con enorme amplitud en Proust, a diferencia de «Los fuegos artificiales», en que el poeta dice:

Por la plaza que hormiguea
De multitud, como un cubo de ranas.

(P. 255.)

Se ve aquí que la multitud, lo mismo que en el caso del escritor francés, pierde su carácter humano; más aún, de pecera, la plaza se ha rebajado a «un cubo de ranas». De aquí en adelante esta multitud reacciona mecánicamente, por movimientos colectivos, perdida por completo la individualidad. Al primer estampido todos los presentes responden con «la O vocativa de las bocas abiertas» (p. 256). Después de describir algunas figuras pirotécnicas, el poeta se detiene, con fingida admiración, a elogiar al artista que construyó tal maravilla, diciéndole:

Deja que te aclame con un alma sencilla,
¡Con un alma de tribu que adora un
fuego augusto!

(P. 259.)

Los cuadros parciales que pinta Lugones en esta fiesta de luces contribuyen a recargar estas dos tintas: la multitud degradada a rebaño y visiones diabólicas provocadas por esta caricatura de humanidad.

Naturalmente, esta multitud, que parece un cubo de ranas o una tribu adorando fuegos sagrados, es toda la sociedad. Allí está caracterizada la justicia y la educación, el gobierno y el arte de su tiempo. Desde las comadres que saltan espantadas por la corneta de un ciclista, todos son vulgares, mediocres, y las palabras despectivas se multiplican: «chabacanas», «canalla», «familia burguesa», «un señor mediocre». Así veía Lugones a la sociedad argentina de su tiempo. Frecuentemente se queja del ambiente mercantil y grosero de Buenos Aires, de la falta de comprensión del público por el arte o por las ideas. El país le pa-

recía una nueva Fenicia, donde no había lugar para el poeta, y este libro es su réplica a esa sociedad. Al comienzo del *Lunario sentimental*, algunas de las cuartetas que se suelen citar como ejemplos de mal gusto están dirigidas precisamente a ese público; por ejemplo:

Dando un tropo más justo
Mi poético exceso,
Naturalmente la Luna es queso
Para vuestro buen gusto.

(P. 198.)

Esta concepción le conduce a una visión fantasmagórica, en que los seres, aparentemente inofensivos, adquieren por virtud de los fuegos artificiales su genuino significado. Es una humanidad diabólica, hostil, en su ignorancia y en su inercia:

Mi musical vecina,
Hacia su mamá se inclina
Con alelado estupor de jirafa.
Su oreja se pierde
En un matiz de herrumbre verde;
Y una llama loca
Del candente aparato,
Con lúgubre sulfato,
Le amorata la boca.

(P. 260.)

Luego aparece el esposo que «se asa en tornasol» y el «bebé que fingía sietemesino chiche / no es ya más que un macabro fetiche» (p. 260). A un cambio en las luces de artificio, toda la familia se convierte en otra clase de grupo, en un cómico remedo de familia mitológica. De inmediato salta a la atención del poeta otro personaje: «un señor mediocre / que puede ser boticario o maestro», es decir, un ciudadano más o menos inofensivo; pero «bajo un lampo de ocre / se vuelve siniestro» (p. 261). Próximo a él está un gendarme que también se convierte en «un cliente del abismo», y por fin «la multitud entera / se desforma en comba de cafetera» (p. 261). El lector se encuentra ya ante una visión plenamente superrealista. Los rostros y los cuerpos adquieren proporciones absurdas, como reflejadas en un espejo convexo, y el observador-poeta también entra en esta danza de pesadilla, convertido en «algo de sota y de saltimbanqui / yanqui...» (p. 261).

Los cuentos del «Lunario sentimental»

Intercalados entre los poemas del *Lunario* hay tres cuentos, que sumados a tres piezas en prosa bajo el acápite de «Teatro quimérico»,

constituyen la parte narrativa del libro. Los tres cuentos son: «Inefable ausencia», «Abuela Julieta» y «La novia imposible». Las prosas del «Teatro quimérico» se titulan, respectivamente. «Dos ilustres lunáticos» (diálogo), «El Pierrot negro» (pantomima) y «Francesca», cuento inspirado en el célebre episodio medieval de Paolo y Francesca de Rímini.

La primera distinción necesaria es que la prosa del *Lunario* no corresponde en tono ni estilo a los versos. Es una prosa modernista, armoniosa y clara, que más se asemeja a la de *Azul,* de Rubén Darío, que a las rugosidades de *La guerra gaucha.*

La segunda nota significativa es que los temas, los personajes y el lenguaje son decadentes, finiseculares, con la nota de *spleen* de los últimos románticos. Hastío y desaliento a la manera de Bécquer, prosa enfermiza y pálida, en fin, muy poco «lugoniana».

El protagonista de «Inefable ausencia» es un esteticista, lleno de fantasías, que prefiere sus sueños a la realidad.

Este personaje, primo hermano de las creaciones de Cambaceres, es un joven de rostro casi infantil, pálido y melancólico. Hastiado de su vida repleta de comodidades y sin obligaciones, se enerva en el fastidio y la inacción. Detestaba, dice Lugones, «el vigor casi grosero de aquella Naturaleza con su solazo y sus estímulos», y suspira por volver a «la ciudad amiga donde lo esperaba el amor; aquel amor de enervamientos tan sutiles» (p. 218).

En el vocabulario de este cuento figura todo el repertorio del último romanticismo, con la típica decoración de ambiente aristocrático, tan predilecta de los poetas modernistas. Se hará un catálogo de estos vocablos, siguiendo el orden en que ocurren en el texto. Son tan abundantes los ejemplos que casi se puede reducir la historia a una acumulación de tristezas y ansiedades indefinibles. Estos estados de ánimo revelan el mismo afán de evasión de la realidad que anticipa el título. En efecto, la inefable ausencia consiste en que vale más la emoción, la nostalgia de un amor, que el amor mismo. La realidad destruye los sueños; la vida afea lo único bueno que un hombre puede poseer: su fantasía. «La certidumbre, la materialidad de su encanto que resultaba de tenerla allí tan cerca, disminuía su amor» (p. 218) (14).

Naturalmente, no hay movimiento en este cuento. Todo transcurre en la quieta y umbrosa habitación en que dos amantes se encuentran

(14) Los vocablos más característicos de la obra, que le dan su tono particular son los siguientes: crepúsculo, palidez, fuentes, glorietas, decadencia, claudicación, fiebre, dulzura, pensativo, lirio, oscuridad, fatalidad, llorar, sufrir, horriblemente, aislado, suspiro, inercia, atormentada, ansiedad, plenilunio, extasiaba, tristeza, devoción, nostalgia, místico, idealidad, imaginación, irrealidad, ensueño, sugestiones, adioses, desventura, separación, inexorable, eternidad, soledad, desgarramiento, sollozar, despedida, sacrificio, juramento, ausencia, tortura, dolor, imposible, solitario.

por última vez. No hay obstáculos para su amor, no hay fuerzas contrarias ni separación forzosa; sólo la indescriptible angustia de no poder gozar de la vida directa y plenamente. Las palabras parecen torpes imitaciones de sus pensamientos. Las manos enlazadas están desagradablemente húmedas. Entonces Roberto tomó su resolución: «No había remedio. Si quería conservar la excelencia de su amor, tendría que alimentarlo en la soledad.» Habiéndole dado a Blanca el primero y último beso, se aleja para siempre, «buscando la ausencia donde gustaría eternamente su tortura... con el intento de más bien amarla, anacoreta del amor perfecto, que sólo vive de dolor y de imposible» (p. 220).

Tres palabras reveladoras: perfecto, dolor, imposible. En ellas Lugones expone una veta sumamente importante de su espíritu; el poeta es, sin duda, un perfeccionista, como el Roberto de su cuento. Como a este personaje, se le han oído muchas quejas en su vida y en sus escritos. Se lamentaba continuamente de que la vida no fuera como él la soñaba; siempre puso al arte por encima de la realidad; siempre buscó embellecer el mundo en que vivía a fuerza de versos y de ideales de vida que no supo imponer. En una palabra, era un no conformista. El *Lunario sentimental,* escrito por «venganza de la vida», es un gesto de rebeldía entre muchos; otro es la ruptura con el socialismo de su juventud; el supremo gesto de venganza quizá haya sido su suicidio.

El *Lunario* es uno de los testimonios más dolorosos o más doloridos de la incapacidad del poeta para adaptarse a la realidad.

El segundo cuento, «Abuela Julieta», también presenta un caso de frustraciones y desencuentros. Los actos fallidos, o la imposibilidad de forjar el propio destino, parece ser el tema único del libro. Lo que insinúan los versos del *Lunario* se ve explícito en los relatos. Ya no es necesario agrupar los substantivos y verbos que mueven el relato; basta relatar sucintamente el argumento.

Los personajes son tía y sobrino; de familia aristocrática, de espíritu selecto; tan selecto que ambos han preferido el celibato a compartir sus vidas con personas de menor calidad. Ya han quedado solos, y se apoyan el uno en el otro. A lo largo de los años, dice Lugones, «desarrollóse entre ellos una dulce amistad, ligeramente velada de irónica tristeza». El sobrino viene con toda puntualidad a visitar a su tía. Primero juegan al ajedrez; después celebran el encuentro escuchando música; finalmente, conversando. «La diferencia de edad había concluido por desaparecer para aquellos dos seres», explica el autor. Por fin, después de cuarenta años de firme amistad y de soledad compartida, tía y sobrino se confiesan que han vivido enamorados el uno del otro, toda su vida. Naturalmente, ahora es demasiado tarde.

Como se puede ver, es otra variación sobre el tema de la vida frustrada, del tiempo malgastado y de «lo demasiado tarde». Nuevamente Lugones presenta un cuento decadente, con sabor a fin de siglo, con personajes abúlicos, en situaciones de inacción y desesperanza.

Cabe observar, de paso, que esta idea de la vida malgastada y del tiempo irrecuperable se puede encontrar en varios pasajes, a lo largo del *Lunario sentimental,* tanto en la parte versificada como en la prosa narrativa. En el poema titulado «La muerte de la Luna» se lee:

> *Y reina en el espíritu, con subconsciencia arcaica,*
> *El miedo de lo demasiado tarde.*
>
> (P. 303.)

Momentos antes había esbozado el tema en dos versos de tremenda tristeza, por lo mismo que el poeta desliza, como al descuido, palabras irónicas en medio de una rotunda seriedad:

> *Forma el tictac de un reloj accesorio,*
> *La tela de la vida, cual siniestro pespunte.*
>
> (P. 302.)

Para acentuar el sentido trágico, aunque la escena tiene elementos de opereta, Lugones insiste en el carácter de Emilio, el sobrino. Es un hombre como el personaje del primer cuento: vive en un mundo poético, aparte de la realidad, y ese mundo es mucho más bello que el real. Es decir, Emilio es también un esteticista, y quizá, en cierto modo, represente al mismo Lugones, especialmente por la ironía constante que despliega el autor en estos cuentos. Es sabido que nunca se ensaña tanto la ironía o el sarcasmo como cuando la víctima es uno mismo. Contiene en este caso una dosis de autocompasión y otra de expiación.

El siguiente cuento, titulado «La novia imposible», es otra historia de fracaso, y su personaje principal es también de «carácter irresoluto», según las palabras del autor.

El protagonista de este cuento es verdaderamente un personaje trágico; su vida no puede terminar sino en el suicidio, y efectivamente, buscando un amor quimérico, encuentra la muerte en las frías aguas del estanque donde cree que reside la suprema belleza. Faltan aquí los gestos de ironía; el relato está inundado de sombras, y las palabras melancólicas no son en este caso un adorno modernista, sino que tienen todo el peso de un drama psicológico.

El camino del suicidio está sabiamente graduado. El personaje cuenta su niñez y en seguida se advierten los signos del «mal du siècle» irremediable. «Desde niño soñaba con quimeras», dice en su confesión.

«Tenía un amigo fantástico, un chico semejante a mí, creado por mí» (p. 305). Esta confesión tiene un fuerte sabor autobiográfico; se sabe que Lugones padeció la soledad del niño genial que no pudiendo compartir con sus iguales todas las ocurrencias de su mente precoz, busca un compañero fantástico que lo comprenda. Es posible, naturalmente, superar este estado e incorporarse al mundo, pero también es fácil sucumbir cuando tal imaginación está contenida en frágil vaso.

En otra ocasión, cuando su amigo (de carne y hueso) muestra señales de alarma ante sus confidencias, el personaje le tranquiliza: «No te entristezcas», para luego agregar:

«La idea del suicidio ha germinado más de una vez en mi cabeza, pero me he sentido cobarde. Yo sólo sería capaz de morir por alguien: por ti, por la mujer a quien amara... El peligro está para mí en el amor. El amor no es más que un bello prólogo de la muerte» (p. 306).

Esta declaración pudo haber sido escrita por un poeta superrealista o por su antepasado Quevedo; tiene una larga tradición en el pensamiento y en las letras hispánicas. Constituye la esencia misma del barroco y reaparece en los grandes escritores de cualquier época. La vida es una larga lucha, y cualquier ademán, incluso el amor, acelera la muerte. La muerte es el descanso, pero al mismo tiempo inspira un recóndito terror; entre esas dos tinieblas se debate el hombre, impotente.

Finalmente, el *Lunario sentimental* trae un relato, excelente en el estilo y en la técnica narrativa, que reactualiza la vieja historia de Paolo y Francesca. Lugones introduce una variante al conocido episodio, y esta variante da la casualidad que se inclina también hacia el tono general de sus relatos anteriores, es decir, a la frustración, al gesto fallido, a los sueños vanos.

El recurso que Lugones emplea en la presentación de su nueva versión, que consiste en absolver a los enamorados, es el siguiente: viajando el poeta por Italia, conoció en Forli a un estudiante italiano que deseaba vender cierto pergamino. En este pergamino, que el poeta comprueba ser auténtico del siglo XIII, se encuentra una versión desconocida del matrimonio de Giovanni Malatesta y Francesca de Rímini. Llama la atención del poeta el párrafo inicial:

«Jamás hubo otra relación que una exaltada amistad entre Paolo y Francesca» (p. 414). Intrigado por esta afirmación, el poeta decide comprar el palimpsesto y desentrañar el significado de los caracteres casi jeroglíficos en que el cronista había escrito su rudo latín.

En suma, la historia, confiada por el mismo Malatesta al copista latino, es la siguiente: siendo Malatesta contrahecho y feo, envió en busca de su prometida, la hermosa Francesca, a su hermano Paolo,

quien se casaría por poder en su nombre. «La joven se desposó así engañada, y conducida que fue al castillo conyugal, el esposo verdadero pasó con ella la primera noche sin dejarse ver, pues había entrado a la alcoba en la oscuridad» (p. 415). Lógicamente, un matrimonio comenzado bajo estos signos no podía gozar una completa felicidad. A Giovanni le mordía la duda de si Francesca amaba a Paolo, puesto que ella creyó al principio que él iba a ser su marido, o si le despreciaría (a Giovanni) por aquel acto engañoso. Para disimular sus temores, Malatesta se refugia en su torre a estudiar las estrellas. Francesca pasa su tiempo en compañía de Paolo, leyendo poesías y viejos cuentos. Una tarde el enano del castillo creyó sorprender un extraño rubor en las mejillas de Francesca y un sospechoso brillo en los ojos de su amigo, y corrió a prevenir a su amo. Ciego de celos y de ira, bajó el jorobado y mató a su hermano y a su esposa. Jamás habían pecado, aunque en el fondo de sus almas ardía el amor con llama tempestuosa. Los dos jóvenes, como la «abuela Julieta» y su sobrino, habían perdido quizá la única oportunidad de ser felices. La vida les arrebata la dicha que no supieron tomar, y no sólo es irrepetible la ocasión ofrecida, sino que rehusarla conlleva terrible castigo.

Este cuento destaca aún más que los otros, si es posible, el plano idealista o idealizante en que Lugones concibió el *Lunario sentimental.* Un mundo quimérico en que el revés inesperado, nunca la lógica, conduce los hechos, en que la contrariedad persistente los desvía hacia el fracaso y la frustración. Este mundo ficticio quizá sea nada más y nada menos que una gran alegoría del mundo real, donde tampoco es posible vivir una vida plena ni autodeterminarse, porque las fuerzas extrañas le escatiman al individuo las pocas oportunidades que tiene de realizarse.

Las observaciones que siguen sobre el teatro quimérico se han dejado para el final de este estudio del *Lunario sentimental* porque esta sección del libro pertenece a un género distinto y porque las piezas están escritas en prosa y en verso. La primera es un diálogo; la segunda, una égloga; la tercera, una pantomima, y la cuarta, un cuento de hadas.

El diálogo se titula «Dos ilustres lunáticos», o «La diversión universal». Sus personajes, *H.* (desconocido, al parecer escandinavo) y *Q.* (desconocido, al parecer español). Es decir, Hamlet y Don Quijote; no hay enigma, aunque el autor espera a las dos últimas líneas del diálogo para desenmascarar a sus «dramatis personae». Fiel a la estructura total de la obra, es un teatro ideal, abstracto, aunque no carece por completo de notas intimistas.

Habría sido difícil escoger a dos personajes literarios más aptos para un teatro increíble: el sombrío Hamlet, con arrestos de locura y tremendas dudas, hace excelente juego con el «carácter irresoluto» de «La novia imposible». Don Quijote, por otra parte, encarna el ideal extremado, que colinda también en la locura, otro elemento esencial de esta obra «lunática» de principio a fin.

Cuando *Q.* habla de las hazañas de Hércules y *H.* objeta que éste es un personaje fabuloso, *Q.* replica lleno de indignación:

> *Para los espíritus menguados fue siempre fábula*
> *el ideal.*
>
> (P. 314.)

Y en seguida ocurre la discusión sobre un tema predilecto de Lugones, pero que aquí asordina su propia voz para mantener el aire fantástico que domina toda la obra. *H.*, por ejemplo, expresa su incredulidad en la democracia, porque él representa otro género de vida más alto; no puede aceptar la igualdad sin higiene, sin cultura y bienestar; quiere «la igualdad hacia arriba». *Q.*, por su parte, no cree en la igualdad ni en leyes o filosofías nuevas. «Solamente no puedo ver padecer al débil» —dice—; su ideal es, pues, la justicia. Vida espiritual elevada y justicia son las dos banderas que esgrimen estos dos lunáticos, cuya miopía les oculta la posibilidad de que estos ideales se realicen en una democracia, sistema de gobierno y organización social básicamente injustos, que obligan a los espíritus finos a compartir sus vidas con los mediocres.

Después de esta discusión quasi-política, Hamlet se enreda en una evocación superrealista de Ofelia. Las auténticas vibraciones del alma enamorada están hábilmente ocultadas por el lenguaje un tanto despilfarrado del héroe escandinavo; no obstante, se percibe ligeramente al poeta lírico temblando de tentación por entregarse a la poesía sentimental que pretende aborrecer. «Amé a una muchacha rubia y poética, una especie de celestial aguamarina», comienza, pero de inmediato, como la frase le suena demasiado lírica, el personaje recurre a la pirueta barroca del escamoteo y continúa: «Dábale por el canto y por la costura; no desdeñaba los deportes; pedaleaba gallardamente en bicicleta». Es notable la alternación de expresiones sarcásticas con las serias, es decir, las genuinas: «A la verdad, era un tanto insípida, como la perdiz sin escabeche. Pero yo la quería con una pureza tan grande, que me helaba las manos...» (p. 318). «Dejé de amarla cuando descubrí que pertenecía a la infame raza de las mujeres. No sé bien si murió o si se metió monja. Para ambas cosas tenía vocación. ¡Adiós, para siempre, novia mía!» (p. 319).

Finalmente, hay un profundo desacuerdo entre los dos caballeros por sus diferentes modos de considerar a la mujer y terminan en un intercambio de tarjetas. Entonces se reconocen asombrados:

Q. (Mirando con asombro la cartulina.) *¡El príncipe Hamlet!*
H. (Leyendo con interés.) *¡Alonso Quijano!*

«La copa inhallable» es una égloga escrita en alejandrinos, en un acto. Sus personajes son Anfiloquio, joven escultor; Agenor, viejo; Dairos, su sobrino; Iole y Nais, hijas de Agenor. La fábula es de puro sabor griego, con augurios que pesan sobre el destino de Dairos, hasta que cumpla quince años. Para eludir el triste designio, Agenor ha criado a Dairos como varón, siendo en realidad una niña: Anfiloquio, escultor perfectista, ambula en busca del molde para una copa que dedicará a Diana.

Esta copa ha de ser «la más bella copa que un cincel griego / haya hasta hoy esculpido en alabastro» (p. 326). Cuando Dairos cumple quince años se descubre su secreto, y al cambiar de ropas surge la belleza sublime de su cuerpo virgen. En la forma de su seno encuentra Anfiloquio el molde perfecto para su obra maestra.

Se destaca en esta deliciosa fábula el idealismo, la búsqueda de valores absolutos y aspiraciones de perfección, que van delatando todas las páginas de la obra. Otra vez la quimera, el sueño imposible, bajo el irreal influjo de la Luna omnipresente.

«El pierrot negro» es una pantomima al estilo de la «commedia dell'arte». Sus personajes son Pierrot, Colombina, Arlequín y Polichinela, más un alquimista y una sílfide como figuras centrales. Además hay ondinas, ninfas de la tierra, pastoras y pastores.

Pierrot, eterno enamorado de Colombina y eternamente engañado por ésta, ha caído en una tinta de tintorero y ha quedado completamente negro. Arlequín y Colombina se ríen de él y se alejan. Pierrot empieza a buscar el medio de volver a su color original y encuentra al alquimista que le aconseja un viaje a la Luna como única forma de recuperar el blanco de su traje y de su cara. A su regreso gana otra vez el corazón de Colombina, pero los demás no creen que haya estado en la Luna y exigen pruebas. La única prueba que tiene Pierrot es un puñado de guijarros que trajo en el bolsillo; al mostrarlos, descubren asombrados que son diamantes bellísimos, que Pierrot obsequia complacido a su esquiva enamorada.

«Los tres besos», cuento de hadas, es una pieza cuyas intenciones resultan un tanto difíciles de precisar. La intervención de la Luna y la leyenda fantástica de la fuente ocultan la verdadera anécdota, que pa-

rece ser el enamoramiento de los dos hermanos, Dalinda y Jacinto. El barroquismo del cuento estriba en plantear un enigma al lector y darle unas vagas indicaciones, con las cuales debe completar el acertijo. El mágico influjo de la fuente descubre en el alma de los hermanos este amor «imposible», y en el momento final ambos amantes son arrebatados por la Luna, porque su amor no es de este mundo.

La trama del juguete dramático es la siguiente: Reinaldo, el prometido de Lalinda; ésta y su hermano se preparan para un almuerzo campestre; pero ya en la escena segunda es evidente que Dalinda no corresponde al amor de Reinaldo. Más adelante Reinaldo trata de conquistar a Graciana, una pastora que conoce el secreto de la fuente. En seguida Dalinda ofrece a Graciana dejarle a Reinaldo a cambio de que Graciana le cuente la leyenda, cuyas palabras finales son: «Húyela, húyela; de esto depende tu fortuna, /ella implica un dilema con la muerte o con la Luna (p. 382). Dalinda y su hermano beben de la fuente y rescatan al hada y al duende que la habitan, y en la última escena desaparecen los cuatro. Cabe mencionar que el hada y el duende también son hermanos gemelos, y el prodigio ocurre después que Jacinto expresa:

Si es nuestro país futuro
La Luna, vamos allá.

(P. 408.)

Al quedar solos, los otros protagonistas comentan la maravilla, y uno de ellos, Calixto, dice a Reinaldo:

Señor, haga una comedia
Con esto por argumento.

(P. 410.)

Pero Reinaldo responde que la comedia ya está hecha, pues todo lo que acaba de suceder es la obra de «Leopoldo Lugones, / Doctor en Lunología». Con esto escamotea por última vez la verdadera intención de la pieza, y el lector se vuelve a perder en el mundo de fantasía, en un mundo poético y además barroco, donde los personajes saben que son creaciones de la imaginación de un poeta, y todo el enredo se resuelve en juguete, en pasatiempo, en humo, como los cuentos de hadas.

Teniendo en cuenta lo que se ha dicho hasta aquí, creo lícito concluir que el *Lunario sentimental* tiene unidad de tono y de intención. El tono es irreal, deliberadamente liviano; pero su humor es por momentos escalofriante, debido al contraste que surge entre la materia de la obra, temas vitales, por lo general, a veces trascendentales, y los procedimientos estilísticos que el poeta emplea.

La intención aparente es «épater le bourgeois», desquiciar la solemnidad de ciertas nociones; pero detrás de este histrionismo se estremece el poeta lírico al tocar fondo en asuntos de hondo significado. De esta pareja irreductible, lo caricaturesco y lo trágico, surge un arte deshumanizado, un arte de marionetas, de farsa medieval, que se ubica históricamente entre Banville, Laforgue y los futuristas de la primera posguerra.

Uno de los poemas que mejor ilustran esto es «Taburete para máscaras» (pp. 230 y ss.), donde están desplegados, como en un cuadro del joven Picasso, disfraces, payasos, pierrots, máscaras, caretas y caricaturas. La poesía del *Lunario sentimental* es también un arte de piruetas y travesura, del sinsentido y la burla (generalmente dirigida al lector), donde se hallan en promiscuidad locuciones modernas como «sportswoman», con expresiones latinas, «turris eburnea, amoris causa», y frases comerciales como «agítese antes de usarse».

El poeta mismo suele enredarse en estas muecas verbales; crea imágenes superrealistas que abren profundas hendiduras en la poesía de apariencia superficial y a través de las cuales es fácil adivinar todo el significado de las atrabiliarias humoradas. Otras veces el humor negro cede lugar a fugaces excursiones líricas que adquieren gran seriedad. Desglosando de sus contextos algunas líneas o estrofas de estos poemas, se podría formar una especie de muestra antológica de una belleza que ni el mismo Lugones ha alcanzado a menudo en sus otros poemarios. Por ejemplo, la siguiente estrofa de «Divagación lunar»:

Cuando aún no estaba la Luna, y afuera
Como un corazón poético y sombrío
Palpitaba el cielo de primavera,
La noche, sin ti, no era
Más que un oscuro frío.
Perdida toda forma, entre tanta
Oscuridad, era sólo un aroma;
Y el arrullo amoroso ponía en tu garganta
Una ronca dulzura de paloma.
En una puerilidad de tactos quedos,
La mirada perdida en una estrella,
Me extravié en el roce de tus dedos.
Tu virtud fulminaba como una centella...
Mas el conjuro de los ruegos vanos
Te llevó al lance dulcemente inicuo,
Y el coraje se te fue por las manos
Como un poco de agua por un mármol oblicuo.

(P. 241.)

Hay otros poemas que parecen haberse traspapelado de los *Poemas solariegos*. El mejor ejemplo de esto es probablemente «Luna campes-

tre», donde se encuentra el mismo tono descriptivo que el poeta usó para cantar las cosas humildes del paisaje argentino. Este poema es una de las pocas concesiones sentimentales que el autor se permite en este libro, que paradójicamente lleva el calificativo de «sentimental». Empieza evocando un atardecer campesino. Las carretas retornan y el viejo molino da a la tarde «su compás hidráulico». Gradualmente se destaca la forma de un sauce en el borde de una alberca y mientras la brisa se paraliza, «suenan últimamente las esquilas pueriles» de los rebaños que vuelven. Entonces:

Con la blanda brisa, lléganos
De las hijuelas regadías
El cálido perfume de los orégano.
Y entre humedades sombrías
De veraniegas albahacas,
Una exhalación vegetal de vacas
Olorosas como sandías.

(P. 292.)

Pero estos oasis líricos no hacen más que destacar la afinación general del libro. También se ha citado la reiterada aparición de un núcleo de temas: locura, muerte, suicidio. A veces los temas se presentan en broma: «Haces reír a mi primo loco / interminablemente» (p. 206); «Estalla la vertiginosa rueda / que hace babear los éxtasis del tonto» (p. 258). En otras ocasiones el tema se presenta adusto y la locura se ofrece como una solución para una mente demasiado tensa, como en el consejo que da Hamlet a Don Quijote en el diálogo comentado anteriormente: «Ensayad entonces la demencia. Es el mejor salvoconducto. El loco lleva consigo la ausencia. Al desalojarlo la razón entra a habitarlo el olvido» (p. 317). Lo mismo ocurre con el tema de la muerte; Lugones frecuentemente hace juegos verbales con la idea de la muerte y el suicidio, pero de pronto se pone serio, revelando en un relámpago la gravedad de sus pensamientos al respecto:

Su obra de porvenir finca en la muerte, que al
fin es el único camino de la inmortalidad.

(P. 316.)

Así dice Don Quijote a Hamlet en la página siguiente.

Aunque el libro tenga en general un tono displicente y aunque Lugones tratara de velar sus emociones a toda costa, dentro de su concepto esteticista de la literatura, estas fugaces afirmaciones en boca de sus personajes de algún modo expresan su propio sentimiento, o sus ideas, o al menos sus temores inconscientes. Por eso la penetrante página final del libro que Borges le dedicó es incuestionable en sen-

tido general: «Lugones está, por decirlo así, un poco lejos de su obra; ésta no es casi nunca la inmediata voz de su intimidad, sino un objeto elaborado por él» (15). Borges tiene razón sólo en un sentido muy general, dadas las muchas ocasiones en que se ha sorprendido «la inmediata voz de su intimidad». Además, es innegable la profunda angustia que hostigó constantemente a este hombre, tan severo consigo mismo como lo fue con los demás. La prolongada contención de su fragilidad tras la máscara de aparente fortaleza dio a su obra ese desconcertante abigarramiento que puede confundirse con superficialidad o ausencia de grandeza espiritual.

ROBERT M. SCARI
University of California
DAVIS (USA)

(15) *Leopoldo Lugones*, p. 97.