Los Crepúsculos del Jardín de Leopoldo Lugones

Es opinión ya generalmente aceptada que *Los crepúsculos del jardín* (1905)¹ es la obra en verso más típicamente modernista de Lugones. Se asemeja más, evidentemente, a las *Prosas profanas* (1896) que a la obra del poeta nicaragüense a que es contemporánea, los *Cantos de vida y esperanza* (1905). Es contemporánea también a *Los éxtasis de la montaña* (1904), del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig, y a aquel monumento de la prosa modernista, *La guerra gaucha* (1905). Sin embargo, hay razones mucho más convincentes que la mera simultaneidad para ubicar a este libro en el ciclo modernista de Lugones, y entre las grandes creaciones que este movimiento dejó.

En primer lugar, se advierte la misma exquisitez de que hacía gala Rubén Darío en su momento nupcial con la estética parnasiana: princesas, pajes y abates enamorados, suspiros intrascendentales y quejas de amor más fingidas que reales. Es que los modernistas conjugaron la frialdad parnasiana en la composición con la música de los simbolistas y tuvieron siempre una conciencia muy aguda de su artesanía. Por otra parte, Lugones ofrece una casi permanente sátira del romanticismo, de manera que en contados momentos le es dado al lector presenciar efusiones de sentimiento. Cuando aparece un trozo ligeramente lírico, se trata simplemente de un inevitable y fugaz estremecimiento poético. Sería más válido, con respecto a ciertas obras de Rubén Darío, Herrera y Reissig y sobre todo en la valoración de *Los crepúsculos del jardín*, adoptar otro criterio analítico, digamos los

¹ Hay tres ediciones de esta obra: (Buenos Aires: Editorial Arnaldo Moen y Hnos., 1905); (Montevideo: Colección Poética, Arte e Idea, 1924); y (Buenos Aires: Editorial BABEL, 1926). También se la puede leer, desde luego, en las tres ediciones de las *Obras poéticas completas* de Lugones (Madrid: M. Aguilar editor, 1948. Segunda edición, 1952. Tercera edición, 1959). Para este estudio he utilizado la de 1948 y los números de página que aparecen junto a los textos citados corresponden, sin excepción, a esta edición.

grados de riqueza visual, o de perfección metafórica, o de eficacia técnica en el tratamiento de determinados temas. Resultará inútil, por lo tanto, que el lector se esfuerce por encontrar poemas esencialmente líricos —porque no los hallará y puede, además, escapársele el verdadero valor del libro— donde el poeta se ha propuesto, con una sola excepción, ejercer su virtuosismo.

Esta excepción es una de las pocas notas personales que quedan en pie en *Los crepúsculos del jardín*: el erotismo, intenso, pero velado en la gran mayoría de los casos por una sonrisa displicente, como si el poeta hubiera querido disfrazar así sus verdaderas emociones, o como si el poeta que dedicó más de un libro al amor conyugal no creyera realmente en él.

Junto al virtuosismo y al erotismo, es necesario mencionar aquellos inolvidables personajes femeninos que Carlos Obligado ha llamado "figulinas de colegiala".² Dice que son "privativamente suyas, pues nadie arrancó de copa de cristal, aún vacía, más genuinos y argentinos sonos".³ Estas muchachas son, por lo general, adolescentes, con formas apenas insinuadas, enamoradas casi todas por primera vez, dulcemente desmayadas entre la emoción amorosa y el temor del pecado. No hay, por supuesto, mujeres mundanas, ni la frivolidad que surge cuando el amor, por demasiado conocido, es ya más un tema de conversación que experiencia real. No; en *Los crepúsculos del jardín* la frivolidad está en la actitud del poeta y desaparece del todo, momentáneamente, en la descripción de estas muchachas que sienten íntimamente lo que les ocurre. Aparecen unas cuantas mujeres deportistas que levantan sus figuras atléticas, sus rostros curtidos del sol y sus vigorosas sonrisas; pero en quienes se especializa Lugones es en esas colegialas ojerosas, cuyo corazón late como una paloma asustada al menor sobresalto.

Juan Carlos Ghiano reconoce en este libro la influencia de Albert Samain (*Au Jardin de l'Infante* [1887-1892] y *Chariot d'Or* [1886-1899]).⁴ También parece evidente la huella de *Fêtes galantes* (1869) de Paul Verlaine y la lectura de ciertos poetas hispanoamericanos, sobre todo Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre y Amado Nervo. Hay que aclarar, sin embargo, que a pesar de la claridad con que se discierne la presencia de estos autores en *Los crepúsculos del jardín*, al hablar de la creación

² "Prólogo" a *Antología poética* (Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina, S. A., Tercera edición, 1942), pp. 11-12.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Lugones escritor. Notas para un análisis estilístico* (Buenos Aires: Editorial Raigal, 1955), p. 71.

poética de Lugones es preferible referirse a reminiscencias más o menos lejanas; difícilmente se puede señalar imitación, porque el influjo del modelo, sea Poe en los cuentos, Laforgue en el *Lunario sentimental* o Samain en *Los crepúsculos del jardín*, suele traslucirse de una manera indirecta y resulta, por consiguiente, difícil cuando no imposible de puntualizar.⁵ Algunos poetas dejaron hondo surco en el arte del Lugones

⁵ Varios críticos, entre otros innumerables que lo han mencionado de paso, han estudiado detenidamente diversos aspectos del interesante y complejo problema de las influencias en Lugones. Víctor Pérez Petit ("El pleito Lugones-Herrera y Reissig", *Nosotros*, Año II [en la carátula dice Año III], Tomo VII, Núm. 26-28, mayo-julio de 1938) afirma que cuando Lugones "coge una metáfora ajena que le ha enamorado, y se da a la tarea de construir con ella otra propia, trastorna tan hondamente la idea y los términos, que ya casi no se reconoce aquélla. Es que, en realidad, por virtud de su arte, y de su inspiración también, más que modificar, innova" (pp. 241-242). Guillermo Ara, hablando de las influencias de Samain y Verlaine en *Los Crepúsculos del jardín*, observa que estas influencias son "difíciles de determinar. Lugones, cuya capacidad para sentir con los poetas que admiraba era muy grande, no toma nunca un verso íntegro ni siquiera una imagen ajena, que autorice una confrontación de semejanzas precisas" (*Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Editorial La Mandrágora, 1958, p. 61). Allen W. Phillips, en un estudio de la presencia de Jules Laforgue en el *Lunario sentimental*, dice: "Creemos que la lectura de Laforgue parece haber proporcionado a Lugones ciertos estímulos temáticos y estilísticos que influyeron, a pesar de la marcada diferencia de tono, más o menos directamente en la composición del *Lunario*" ("Notas sobre una afinidad poética: Jules Laforgue y el Lugones del *Lunario sentimental*", *Revista Iberoamericana*, Vol. XXIII, Núm. 45, enero-junio de 1958, pp. 63-64).

Todos estos críticos coinciden en observar que la manera de asimilar influencias es una de las dimensiones más sugestivas del variado talento literario de Lugones. No se trata de reincidir en lo obvio, en aquello de que las innovaciones lugonianas fueran algo más que imitación servil, sino de destacar, al contrario, que el momento receptivo fue, en el proceso creador del poeta, el estímulo de su originalidad, el comienzo y no el final de su inspiración. Partiendo de un tema común, Lugones, según el estudio de Phillips (pp. 55-57), se aparta del modelo inicial (vena contemplativa, pesimismo, ironía amarga), para seguir en la dirección que le dicta su propia inclinación espiritual (humor sardónico, caricatura, tono festivo y optimista). El valor inestimable del análisis de Phillips es que penetra la superficie de los poemas a una región medular en que se deja ver junto al elemento paralelo, casi como su anverso, la diferencia, también ponderable, entre ellos. Se puede concluir, pues, que sobre un cimiento común (exaltación irónica de la luna) Laforgue y Lugones construyeron edificios harto diferentes.

Análoga relación existe entre Lugones prosista y sus fuentes de inspiración, como ha apuntado John E. Englekirk, refiriéndose al inconfundible pero difícil de precisar sabor a Poe que distingue gran parte de los cuentos lugonianos (*Las fuerzas extrañas* y los del *Lunario sentimental* sobre todo, los *Cuentos fatales* en grado menor): "In spite of the fact that almost all of the stories of these volumes are amazingly Poesque, it is impossible to claim that even a single tale was directly influenced by Poe" (*Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1934, p. 293).

Sobra decir que mi intención no es negar o menospreciar las influencias de Samain, Laforgue o Poe en Lugones (ni las de Darío, Jaimes Freyre u otros poetas hispanoamericanos que evidentemente fueron considerables también), sino de señalar el camino que tomó la poesía lugoniana a raíz de ellas.

juvenil, de esto no cabe duda, pero también es innegable que más adelante supo aprovechar los elementos más afines a su sensibilidad de los autores anteriores, y transformarlos, mediante su incomparable pericia, en frutos legítimos de su huerto.

Si se leen los poemas de Samain, sobre todo *Au Jardin de l'Infante*, se encontrará un eco familiar en el fraseo, en la adjetivación o en la melancolía de los paisajes, pero no hay una sola estrofa que haya sido directamente imitada por el autor de *Los crepúsculos del jardín*. Las semejanzas consisten, específicamente, en ciertos modos expresivos, como la adjetivación animista: "soir mélancolique",⁶ y en la actitud llamada "spleen", frecuentísima en los poemas de Samain y que parece haber influido fuertemente en Lugones: "L'âme en langueur des jardins sourds/ Exhale d'étouffants arômes" (p. 17), "D'une langueur la nuit s'enivre" (p. 25), "un amour mystique et solitaire" (p. 58), "une joie un peu triste" (p. 62), "pâleurs infinies" (p. 85). También son muy frecuentes en *Los crepúsculos del jardín* las metáforas logradas por medio de frases prepositivas, procedimiento que Lugones ya había empleado eficazmente, aunque con menos insistencia, en *Las montañas del oro*: "el vientre caldeado de un brasero" (p. 72), "la ignívoma dentadura de los cráteres" (p. 82), "la desnudez eterna de los silenciosos cielos" (p. 82), "el lóbrego despliegue de la sábana de hojas" (p. 86). En la obra de Samain se lee: "le ciel fin de turquoise" (p. 16), "cette lassitude indicible de l'heure" (p. 41), "l'émotion pâle du soir tombant" (p. 42), "dans le soir d'améthyste,/Un musical amour sur les sens apaisés" (p. 62), y en *Los crepúsculos del jardín*: "la melancolía taciturna de amar" (p. 112), "una fina languidez de encajes/Y un indulgente olor de violetas" (p. 115), "El alma enferma de divinos males" (p. 116), "la ducal decrepitud del raso" (p. 117), "La palidez dorada del Ocaso" (p. 117).

Son muy conspicuos en ambos poetas los verbos en -iser (-izar). Samain los utiliza con insistencia, y en *Los crepúsculos del jardín* el autor los aprovecha con el mismo fin, el de lograr la metáfora instantánea.⁷

⁶ Albert Samain, *Au Jardin de l'Infante* (Paris: Mercure de France, Dix-neuvième édition, 1908), p. 50. Las varias citas que hago de Samain en este estudio llevan junto al texto, entre paréntesis, los números de las páginas en que aparecen correspondientes a esta edición.

⁷ En un excelente estudio de los elementos poéticos de la prosa lugoniana en *La guerra gaucha*, Allen W. Phillips señala este mismo detalle: "No conocemos ninguna prosa de tanta intensidad en los empleos del verbo... De más importancia para caracterizar el estilo opulento de *La guerra gaucha* es que el verbo metaforiza por su propia cuenta" ("La prosa artística de Leopoldo Lugones en *La guerra gaucha*", *La Torre*, Año V, Núm. 17, enero-marzo de 1957, pp. 190-191).

En un poema de Samain titulado "Promenade a l'étang" se lee, por ejemplo:

Le calme des jardins profonds s'idéalise.
L'âme du soir s'annonce à la tour de l'église;
Écoute, l'heure est bleue et le ciel s'angélise.⁸

En "Soirs" (II), del mismo autor: "Et le ciel, où la fin du jour se subtilise/Prolonge une agonie exquise de couleurs" (p. 117); en *Los crepusculos del jardín*: "un sucinto prado de azucenas/Que crepusculiza la bruma de tul" (p. 135), "Sobre el especioso secuaz que la asedia/Pulveriza un poco de su corazón" (p. 136), "Las nebulosas como capullos de gusanos/De luz, se atomizaban en vaho de aluminio" (p. 151), y finalmente:

Fúnebre es tu candor adolescente
Que la luna somnábula histeriza,
Y el perfume de nardo decadente
En que tu alma pueril se exterioriza.⁹

A veces el verbo es un neologismo, de manera que a la novedad léxica se añade la función trópica que el poeta le asigna en el verso:

A la misma
Hora, el astro, con amarillez de pena,
Sobrenaturalizando la escena.¹⁰

En transfiguración postrera,
Anormalizáronse con vida exclusiva,
Tu inmensa cabellera
Y tus ojos...¹¹

En el Prefacio rimado aparecen unas cuantas redondillas de tono sarcástico que anticipan las travesuras del *Lunario sentimental*. El poeta, aparentemente no pudiendo superar del todo al pillete que escandalizaba a sus tías beatonas en Córdoba, prende al frente de un libro escrito con

⁸ *Au Jardin de l'Infante*, p. 29.

⁹ *Obras poéticas completas*, p. 138.

¹⁰ *Ibid.*, p. 174.

¹¹ *Ibid.*, p. 176.

bastante seriedad (Borges habla de "juvenil y excesiva solemnidad"),¹² esta escarapela risueña con la que pretende burlarse un poco del lector y decirle que no se debe tomar muy en serio lo que se lee adentro. Entre rimas de sonidos más o menos grotescos —ramillete/bufete (p. 107), baladí/five o'clock tea (p. 107)— y algunas bromas de no muy buen gusto —pasatiempo singular... como esculpir desde un puente o hacerse crucificar (p. 107)— el lector se sumerge de pronto en un poema titulado "Cisnes negros", dedicado a Mariano de Vedia, en que el lenguaje se aterciopela en lánguidas cadencias e imágenes desfallecidas, como las de la primera cuarteta:

La tarde en muelle laxitud declina
Ligeramente enferma, y el ambiente
Está suave como una muselina
Habitual, cuyo roce no se siente.¹³

y en vocablos típicos del repertorio finisecular (estanques, juncos, cisnes, estatuas y alamedas).

Después de un admirable soneto, "La vejez de Anacreonte" (p. 115), se leen otros doce que en conjunto constituyen una de las partes más valiosas y logradas del libro, "Los doce gozos" (pp. 117-124), dedicados al poeta mexicano José Juan Tablada, sonetos eróticos que contienen más de un acierto poético, por la belleza con que el poeta logra expresar instantes fugaces del éxtasis amoroso, las laxitudes de la mujer mimada o los matices de un atardecer entre los sauces. Con todo, el poeta esencialmente visual que fue Lugones no logra asimilarse del todo al principio simbolista de "sugerir" más que pintar,¹⁴ e incurre en un dibujo a veces

¹² Jorge Luis Borges, *Leopoldo Lugones* (Buenos Aires: Editorial Troquel, 1955), p. 31.

¹³ *Obras poéticas completas*, p. 109.

¹⁴ Además del trabajo de Phillips ("Notas sobre una afinidad poética", citado en la nota 5 de este estudio) que está dedicado sobre todo a establecer la relación entre Lugones y Laforgue, Guillermo Ara (*Leopoldo Lugones*, pp. 53-102), Juan Carlos Ghiano ("La expresión poética", en *Lugones escritor* pp. 85-107) y Carlos Horacio Magis ("Los procedimientos poéticos", en *La poesía de Leopoldo Lugones*, México, Ediciones Ateneo, S. A., 1960, pp. 176-195) se han referido en términos generales a las herencias parnasiana y simbolista de Lugones. Mi propósito no es resumir sus conclusiones, por interesantes que sean, sino destacar los matices especiales que constituyen la contribución de Lugones al desarrollo de la poesía de su época. Como toda cuestión de influencias y relaciones entre poetas y movimientos literarios, tiene una desconcertante variedad de aspectos, algunos estrechamente relacionados entre sí. En primer término, la marcada tendencia de Lugones hacia la poesía visual-descriptiva, que todos los críticos coinciden en reconocer, constituye, en realidad, la base de la transformación del procedimiento

redundante, subrayando sin necesidad algunas imágenes ya logradas, que quedan de pronto expuestas con excesivo detalle y a una luz poco sutil:

Al rendirse tu intacta adolescencia,
Emergió, con ingenuo desaliño,
Tu delicado cuello, del corpiño
Anchamente floreado.¹⁵

simbolista que nos ocupa, proceso que culmina en Lugones con el *Lunario sentimental*, y que por otra parte fue una tendencia general del modernismo y del último simbolismo, y que consistió en substituir a la técnica de sugerir la de sorprender. Teniendo en cuenta este factor es valioso considerar las observaciones de dos de estos críticos sobre un mismo poema de Lugones, el discutido soneto titulado "Tentación", perteneciente a "Los doce gozos". Se trata de la siguiente cuarteta:

Calló por fin el mar, y así fue el caso:
En un largo suspiro violeta,
Se extenuaba de amor la tarde quieta
Con la ducal decrepitud del raso.

Para Ghiano la excesiva enfrentación de metáforas resulta contraproducente, anula "la eficacia designativa, por ejemplo en el verso final de la estrofa de 'Tentación', en donde el abuso del término comparativo destruye los matices de la primera metáfora, color-sonido" (pp. 96-97). Magis sostiene (p. 181) que, al contrario, las metáforas se complementan en beneficio del efecto total del poema. En cambio, en su análisis del décimo soneto de "Los doce gozos", el que se titula "La alcoba solitaria", el mismo crítico opina que la unidad de tono, y por tanto la estructura del soneto se debilitan en el último terceto porque Lugones no consigue "prolongarse en una modalidad [la de las 'correspondencias' simbolistas] extraña a su temperamento", pero que si bien no consigue crear "el sentimiento de una participación mística de la imagen con la realidad psíquica simbolizada, supo lograr, en cambio, la tonalidad elegíaca y la atmósfera de sentimientos vagos" (p. 179). En ambos casos el análisis es justo, aunque un tanto severo; y se trata de algo más que una minuciosidad analítica porque es frecuentísima en toda la obra poética de Lugones a partir de *Los crepúsculos del jardín* este fenómeno, cuyo punto de mayor intensidad se halla en el *Lunario sentimental*, de la aparición aparentemente incongrua de giros e imágenes que no armonizan con el resto del poema y que a veces parecen romper por completo su continuidad tonal (hemos visto ya un buen ejemplo de esto en el Prefacio de *Los crepúsculos del jardín*). Magis cree encontrar la explicación de estos prosaísmos en "un movimiento interno del modernismo, indudablemente relacionado con la flexión final del simbolismo en Francis Jammes, Samain, Verhaeren y el mismo Copée, cuando la palabra sugestiva se transforma en palabra sorprendente" (p. 171). Además, es posible ver en esta incorporación de prosaísmos, fundidos a veces a un contexto poético sumamente refinado, un parentesco temático entre Lugones y Laforgue, como lo ha demostrado Phillips ("Notas sobre una afinidad poética", pp. 57-58) reproduciendo numerosas y convincentes instancias de este fenómeno en ambos poetas. De todos modos lo evidente es que la técnica dio en una afinidad natural de Lugones y que en seguida se convirtió en uno de sus recursos más característicos. A medida que el poeta ampliaba su aplicación en el *Lunario sentimental*, donde adquirió proporciones de intoxicación, se fue perfilando, también por afinidad natural, el matiz de la caricatura y lo grotesco de que la obra está saturada.

¹⁵ *Obras poéticas completas*, p. 118.

A pesar de estos efectos, creo que si se hiciera una antología de los mejores sonetos de la literatura hispanoamericana sería difícil no incluir uno que otro de *Los crepúsculos del jardín*. Cómo omitir estos dos, por ejemplo, "La vejez de Anacreonte" y "Holocausto", escogidos de entre otros muchos comparables, por el interés que despiertan los contrastes estilísticos entre ellos y porque demuestran con toda claridad la singular riqueza del vocabulario poético de Lugones y su dominio de la forma:

La tarde coronábale de rosas.
Sus dulces versos, en divino coro,
Se iban flotando como polen de oro
Sobre alas de invisibles mariposas.

Componían los mimos suaves glosas
Mujía blandamente el mar sonoro,
Como si fuera un descornado toro
Uncido a la cuadriga de las diosas.

Y más rosas llovieron; y la frente
Del poeta inclinóse dulcemente,
Y un calor juvenil flotó en sus venas.

Sintió llenos de flores los cabellos.
Las temblorosas manos hundió en ellos...
Y en vez de rosas encontró azucenas.¹⁶

Llenábanse de noche las montañas,
Y a la vera del bosque aparecía
La estridente carreta que volvía
De un viaje espectral por las campañas.

Compungíase el viento entre las cañas,
Y asumiendo la astral melancolía,
Las horas prolongaban su agonía
Paso a paso a través de tus pestañas.

La sombra pecadora a cuyo intenso
Influjo, arde tu amor como el incienso
En apacible combustión de aromas,

¹⁶ *Ibid.*, p. 115.

Miró desde los sauces lastimeros,
En mi alma un extravío de corderos
Y en tu seno un degüello de palomas.¹⁷

El grupo de sonetos titulado "Los doce gozos" es el que motivó la larga polémica conocida como "El pleito Lugones-Herrera y Reissig".¹⁸ La controversia, o mejor dicho la contienda que a esto llegó por momentos, se inició en 1912 con la publicación de un volumen de versos titulado *Los peregrinos de piedra* de Julio Herrera y Reissig.¹⁹ Se incluían en este volumen los sonetos conocidos como "Los éxtasis de la montaña (Eglogánimas)" y el autor del prólogo, Rufino Blanco Fombona, sostenía que en "Los doce gozos" Lugones había imitado "descaradamente"²⁰ los "éxtasis" de Herrera y Reissig. El escritor venezolano se basaba en la fecha de la primitiva publicación de "Los éxtasis de la montaña", 1904, un año antes de que vieran la luz *Los crepúsculos del jardín* donde aparecieron "Los doce gozos", aunque no por primera vez, hecho crucial que aparentemente se le había escapado al prologuista.

Lugones se negó a aclarar la situación, diciéndole a Sanín Cano, en una entrevista realizada en Londres, que le repugnaba discutir su propia obra y que "no había de faltar quien lo hiciera en la misma generosa nación uruguaya".²¹ La discusión subsiguiente²² dio por resultado la con-

¹⁷ *Ibid.*, pp. 123-124.

¹⁸ El que desee enterarse de todos los pormenores de la interesante polémica debe consultar, en primer término, el número extraordinario de *Nosotros* dedicado a Lugones (citado en la nota 5 de este estudio) donde encontrará tres artículos (pp. 227-265) referentes al suceso (Víctor Pérez Petit, "El pleito Lugones-Herrera y Reissig", pp. 227-244; Emilio Frugoni, "Lugones, precursor en poesía", pp. 245-249; y José Pereira Rodríguez, "El caso Lugones-Herrera y Reissig", pp. 250-265); en segundo término, el estudio preliminar de Guillermo de Torre a la edición de *Poesías completas* de Herrera y Reissig (Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1942), pp. 7-35, y finalmente el capítulo "Lugones poeta" (pp. 22-149) de Guillermo Ara, *Leopoldo Lugones* (también citado en la nota 5 de este estudio), que además de un excelente estudio, quizás el mejor que se haya hecho hasta la fecha, de *Los crepúsculos del jardín* (pp. 53-79), también resume los hechos principales de la polémica (pp. 52-61).

¹⁹ (París: Garnier, 1912).

²⁰ Pereira Rodríguez, p. 251.

²¹ La noticia de esta entrevista se halla en una carta de Lugones a un amigo, el doctor Asdrúbal E. Delgado, fechada en Buenos Aires el 2 de octubre de 1914, que Pereira Rodríguez reproduce íntegra en su artículo (pp. 252-253) y de cuyo texto están tomadas estas palabras de Lugones. Véase además Baldomero Sanín Cano, "Lugones ha muerto" (pp. 337-343) del mismo número de *Nosotros*.

²² En su estudio preliminar a la edición de *Poesías completas* de Herrera y Reissig (ver nota 18), Guillermo de Torre hace un examen retrospectivo de la famosa polémica, con admirable imparcialidad en lo que se refiere a datos cronológicos; por lo demás no es difícil discernir, porque no trata de encubirla, su preferencia personal por el autor uruguayo. Según el editor, el asunto tiene dos

firmación de que los sonetos de Lugones eran anteriores en varios años a los de Herrera y Reissig. La *Revista Nacional* de Montevideo,²³ por ejemplo, había dado a conocer en 1897²⁴ el soneto que lleva por título "El pañuelo", uno de los poemas discutidos, aunque no es de "Los doce gozos"; éstos vieron la luz en 1898 y comienzos de 1899 en las revistas argentinas *Iris* y *La Quincena*;²⁵ y en junio de 1899²⁶ la *Revista moderna* de México publicó los doce dedicados a Tablada. Estos poemas se volvieron a publicar en la antología *Tesoro del parnaso americano*²⁷ un año

aspectos fundamentales, a saber, la cuestión de precedencias cronológicas, que aquí se da por insoluble, y la cuestión cualitativa, cuya solución, desde luego, jamás podrá serlo, objetivamente, sino como expresión de preferencias personales. Con todo, no está bien aclarada esta supuesta insolubilidad de la cuestión precedencias —se tiene la impresión de que lo que aquí se toma por insoluble es lo que sí se puede resolver y viceversa— al contrario, en esto los hechos evidentemente favorecieron al poeta argentino, como lo prueban las fechas documentadas. La serie de sonetos "Los doce gozos" apareció en diversas revistas y publicaciones literarias varios años antes de 1904, cuando se publicaron por primera vez las "Eglogánimas" de Herrera y Reissig. En favor de éste se alega, en palabras de Guillermo de Torre: "que los antecedentes de Herrera y Reissig dentro de esa manera se remontan a *Los parques abandonados*, conjunto que, aun datando de 1908, tiene alguna poesía de análogo estilo fechada en 1900, tal el soneto "La novicia" (p. 23). Pero aun este soneto resultaría posterior a la primera aparición de "Los doce gozos", como insisten todo los demás críticos que se ocuparon de este problema posteriormente. Por otra parte, no convence del todo el argumento de que "en último término, si alguno siguió 'cronológicamente' al otro, ello es adjetivo, ya que ambos siguieron 'espiritualmente', con sincronismo psíquico, los dictados de una influencia ajena, superior, a la que cualquiera de ellos pudiera haber ejercido sobre el otro" (p. 27), porque si bien es razonable sostener que el "sincronismo psíquico" y la referida influencia ajena son aspectos de mayor interés y significación literaria, no por ello deja de ser lo menos adjetivo posible el problema de las fechas cuando se está tratando de aclarar y enderezar una acusación de plagio. Además la fuerte insistencia de Guillermo de Torre en las "asombrosas semejanzas" —lo son evidentemente— entre los poemas aludidos quita vigor a la sugerencia de que ambos poetas pudieran haber procedido, totalmente desconocidos entre sí y aislados el uno del otro, de las mismas fuentes prolongando y adaptando comunes modelos ambientales del simbolismo, hacia resultados de tan sorprendente similitud.

Al confrontar las observaciones de Guillermo de Torre con las de Pérez Petit se advierte que a pesar de la cantidad de documentación puramente objetiva que ambos reproducen para respaldar sus respectivos argumentos, estos ilustres críticos se inclinan en direcciones opuestas, el primero en favor de Herrera y Reissig y el segundo hacia Lugones. El hecho de que ninguno de los dos consiguiera ocultar del todo sus predilecciones personales les presta a sus contenciones una especial eficacia, ya que del proceso de esclarecer los acontecimientos de la polémica surge como producto lateral un valioso y agudísimo análisis de los poemas y de los poetas.

²³ He tomado estos datos del artículo de Pérez Petit (citado en la nota 18 de este estudio) pp. 228-229.

²⁴ Tomo III (número correspondiente al 10 de agosto de 1897), p. 67.

²⁵ *La Quincena*, Tomo VI, Núm. 21-24, enero-febrero de 1899.

²⁶ He tomado estos datos del artículo de Pereira Rodríguez (citado en la nota 18 de este estudio), p. 258.

²⁷ (Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1903).

antes de que aparecieran los poemas del poeta uruguayo. Por último, Horacio Quiroga dio el corte final a la cuestión al publicar su testimonio presencial en *El Hogar* de Buenos Aires.²⁸ En este artículo, el viejo amigo de Lugones declaró que siendo huésped de Montevideo en 1901, el poeta argentino fue invitado a varias tertulias, en una de las cuales Herrera y Reissig trabó relación con él por primera vez. En otra de estas reuniones consiguieron que Lugones grabara en cilindros de cera algunos de los poemas que habían despertado el entusiasmo de los poetas uruguayos. Entre los sonetos grabados figuraban los cuatro titulados "Aquel día..." (pp. 164-166) que en *Los crepúsculos del jardín* están dedicados precisamente a Horacio Quiroga.

Tanto Quiroga como Emilio Frugoni²⁹ admiten que la visita de Lugones fue una revelación y que al poco tiempo recitaban de memoria los sonetos del argentino, especialmente Herrera, que le admiraba desde la publicación de *Las montañas del oro* en 1897.

El "pleito Lugones-Herrera y Reissig", asunto que la crítica deja ya por resuelto, tiene cierto valor para la comprensión de la continuidad de la obra lugoniana que ya no parece, a esta altura, un mero resonante de otras veces poéticas cuya variedad de estilos y maneras obedeciera a una falta de originalidad o a puro afán de extravagancia. Ahora se puede ver que si bien tomaba de sus poetas preferidos los elementos técnicos o temáticos que momentáneamente le seducían, por otro lado iba elaborando su obra con plena conciencia, sin precipitación o impetuosidad. Efectivamente, poco después de terminar *Las montañas del oro* escribió algunos de los relatos que más adelante constituirían *La guerra gaucha*, y a principios de siglo; mientras publicaba ensayos históricos o polémica, ya tenía labrados algunos de los sonetos más brillantes de *Los crepúsculos del jardín* que como todos los libros suyos, sólo vio la luz cuando alcanzó madurez completa. Mientras se sazaban *Los crepúsculos del jardín* el poeta ya ensayaba una forma nueva, que no significa necesariamente un cambio de moda: la del *Lunario sentimental* (1909), que se publicaría cinco años más tarde. Además, las semillas del próximo libro, *Odas seculares* (1910), están ya en uno de los mejores poemas del *Lunario*, "Luna campestre".

A "Los doce gozos" sigue un "Ramillete" de tres sonetos florales todos de impecable factura, titulados "Amapola", "Tuberosa" y "Camelia", dedicados a Ricardo Jaimes Freyre (pp. 125-127). En estos sonetos

²⁸ "El caso Lugones-Herrera y Reissig", *El Hogar*, 17 de julio de 1925; y reimpreso en *Repertorio Americano*, XI, 1925, pp. 9-10.

²⁹ "Lugones, precursor en poesía", pp. 245-249.

la evocación helénica, tan gustada por el poeta boliviano, está concebida dentro de los cánones rubendarianos, aunque Lugones detiene la imitación en cierto punto e inserta en el tercer soneto una especie de comentario crítico, una alusión traviesa que arrebatada, indiscutiblemente, la ingenuidad al poema:

Cómo se llama el corazón lo augura:
—Clelia, Eulalia, Clotilde— algún pristino
Nombre con muchas *eles*, como un fino
Cristal, todo vibrante de agua pura.³⁰

Naturalmente el lector recuerda "el ala aleve del leve abanico" y la esquivaba Eulalia de Rubén Darío, pero si el poeta mismo anticipa que va a usar muchas *eles* para lograr parecido efecto líquido, no tiene sentido tacharle de imitador al cumplir con tal intención expresada. El autor prosigue en seguida a derrochar *eles* y eres:

Se enciende en el claror de su blancura
Con diminuta llama, un asesino
Carmín. Su alma filial cuenta al Destino
Románticas novelas de amargura.

En el vago perfil donde destella,
Su ojo negro y fatal asuela aquella
Palidez. Sus maneras son prolijas

Como las de esas moribundas raras,
Que se cubren los dedos de sortijas
Y se desviven por las sedas claras.³¹

Después de este ramillete viene el poema que algunos críticos consideran original por su realismo y el momento de iniciación de esta nueva tendencia en la poesía lugoniana, tendencia que a partir de "El solterón" se hace cada vez más significativa.³² Escrito en quintillas octosilábicas, el

³⁰ *Obras poéticas completas*, p. 126.

³¹ *Ibid.*, pp. 126-127.

³² Arturo Torres-Ríos (La gran literatura iberoamericana, Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., Segunda edición, 1951) señaló esta nueva nota en la evolución poética de Lugones al afirmar que "la mayor contribución de Lugones fue su realismo, que apareció por primera vez en 'El solterón'" (p. 139). Borges

poema describe la melancolía de un crepúsculo en el solitario cuarto de un hombre que ha demorado demasiado en responder al llamado del amor. En la penumbra de su habitación el personaje medita, y sus pensamientos tienen el característico soplo de desolación que aparece frecuentemente en la poesía de Lugones. Recuérdense, por ejemplo, estas líneas de *El libro fiel* ("El canto de la angustia"):

Te estaba escribiendo,
 Cuando por la casa desolada
 Arrastró el horror su trapo siniestro.³³

El silencio,
 Como una blanda y suspirante lluvia
 Caía lento.

Y de pronto, desde la puerta cerrada
 Me dio en la nuca un soplo trémulo.
 Y conocí que era la cosa mala
 De las casas solas, y miré el blanco techo,
 Diciéndome: "Es una absurda
 Superstición, un ridículo miedo."
 Y miré la pared impávida,
 Y noté que afuera había parado el viento.³⁴

En el poema de *Los crepúsculos del jardín*, el solterón se siente acosado de pronto por esta idea: "¡Qué cercana está la muerte/del silencio del reloj!" (p. 129), y a partir de ese momento empiezan a arreciar las imágenes sombrías:

En su garganta reseca
 Gruñe una biliosa hez,
 Y bajo su frente hueca
 La verdinegra jaqueca
 Maniobra un largo ajedrez.³⁵

(*Leopoldo Lugones*, p. 31) se refiere al "sensible poema 'El solterón', cuyo atribulado protagonista, a diferencia de otros del libro, parece real".

³³ *Obras poéticas completas*, p. 513.

³⁴ *Ibid.*, pp. 514-515.

³⁵ *Ibid.*, p. 129.

Los recuerdos vienen en procesión, los amores de juventud, los lances de honor y sobre todo la imposibilidad de recuperar esos fugaces momentos de felicidad. Entre los recuerdos hay uno muy especial: el de la muchacha que quizá le aguarde todavía. El solterón decide describirle, acercarse nuevamente a ella como a un refugio en sus años crepusculares, pero al fin desiste ante la evidencia de que ya es "demasiado tarde". Este tema se repite insistentemente en toda la creación poética de Lugones; es posible localizarlo como tema central o en rápidas alusiones.

En general, la obra ofrece esa unidad temática y estilística que caracteriza las mejores obras en verso de Lugones. Los crepúsculos, con todas sus connotaciones melancólicas—soledad, hastío, tristeza—constituyen el telón de fondo del libro. Entre las aparentes frivolidades y exquisiteces modernistas, hay constantes pinceladas oscuras. Así, tras una liviana "Endecha" (pp. 140-145) viene un poema titulado "Melancolía" que es como si el poeta entonara, con voz sincera, su verdadera melodía después de haber modulado un aire frívolo y ajeno:

A la hora en que a la tarde le aparecen ojeras,
Cuando aquieto mis pasos por las tristes riberas
Donde entre brumas lilas esfúmanse las naves,
Y afligen como adioses los vuelos de las aves
Que afrontan lejanías hondas como la muerte;
Cuando el sol moribundo sangres pálidas vierte
En la imperial fatiga de su grandeza inútil;
Cuando el amor es necio, cuando la gloria es fútil;
Cuando la misma pena, por el cansancio trunca,
Conoce el desconsuelo de no revivir nunca;
Cuando en el pecho amagan incurables dolencias;
Cuando en el alma hay naves que preceden ausencias
Lo que en ambos fue dicha, reza en mí una plegaria.³⁶

Uno de los poemas de mayor aliento en esta obra, y posiblemente el más lírico, dentro de los límites del lirismo atenuado que ya hemos señalado, es "Los cuatro amores de Dryops" (pp. 154-161), de irregular versificación, basado en un tema griego, idílico, de auténtica ternura y contenido lirismo. No asoma en este poema la sonrisa comprensiva que el poeta adopta generalmente ante el amor, y el canto a la belleza femenina adquire, por momentos, emoción relativamente genuina:

³⁶ *Ibid.*, p. 145.

En sus ojos pacíficos es siempre de mañana.
 Sus manos son cordiales como las de una hermana.

.....
 Tiene el ser incorpóreo de una amable fragancia
 Que, sin ocupar sitio, llena toda la estancia.³⁷

Posteriormente Lugones ensaya el verso libre que luego formaría el cuerpo mayor del *Lunario sentimental* en "Las loas de nuestra servidumbre" (pp. 167-177), una serie de cantos nupciales, anunciadores ya de *El libro fiel* (1912).

Se advierten claramente los poemas que pertenecen a la primera época, alrededor de 1897, en *Los crepúsculos del jardín*. El tema del amor todavía se resiente de ese sentimiento de culpabilidad que constituye la nota más profunda en *Las montañas de oro*. Aunque los poemas eróticos están inspirados evidentemente en el amor conyugal, hay una constante autoacusación que en vano busca aligerarse en versos irónicos. Los mismos símbolos de aquellas afiebradas odas aparecen aquí: los lirios, las azucenas, las magnolias, aluden a la virginidad y a la pureza ("Transparentaba lirios la calada media..." [p. 136], "Alabado el lirio de tus melancolías" [p. 152], "...canonizaré tus azucenas" [p. 116]); serpientes, perros y fieras son los símbolos del deseo y de la lujuria ("...de la hosca fiera que en mi amor te brama" [p. 138], "La fiera se deslumbra en el destello/Que tu collar adamantino arroja" [p. 138],

La dorada serpiente de mis males
 Circuló por tus púdicos cendales
 Con la invasora suavidad de un mimo³⁸

así como la noche y el mar lo son de la pasión amorosa ("El mar, lleno de urgencias masculinas,/Bramaba alrededor de tu cintura" [p. 122], "La noche se mezcló con tus cabellos" [p. 123]). En "Romántica" aparece como *leit motiv* el sentimiento de culpa:

La tibia seda que en tus rizos toco,
 Mórbido aroma en mis entrañas vierte,
 Y siento que me invaden poco a poco
 Ideas de mi madre y de la muerte.

³⁷ *Ibid.*, pp. 154-155.

³⁸ *Ibid.*, p. 118.

Y recuerdo los versos de otros días;
 Aquellos seres místicos y raros,
 Que en su estricto lenguaje de armonías
 Traducen incurables desamparos;³⁹

Esos versos aluden a *Las montañas del oro*, sin duda. El ardor que provoca la presencia de la mujer amada, en este caso la esposa, despierta nuevamente aquellas emociones dolorosas que el poeta expresó en sus "versos de otros días" aun no lejanos.

Los otros poemas, más recientes, ostentan la frivolidad con que Lugones busca ocultar las emociones más hondas en sus libros posteriores. Hay ironía y hasta mofa del amor. Por ejemplo, en "Endecha" dice:

¡Bien hayan las horas muertas
 En que, celando un tesoro
 Para mí,
 Abrió tus ebúrneas puertas
 La llavecita de oro
 De tu sí!

Claros volvimos las foscas
 Dudas con que amor se vela
 Por afeite,
 Y fue dulzura sin moscas
 La mirífica mistela
 Del deleite.⁴⁰

Pareciera que el amor conyugal, al consagrar la unión amorosa que antes estaba rodeada de pecado, le hubiera quitado el sentido sombrío al amor adolescente. El personaje femenino de todo el libro es el mismo. La reiterada descripción de esta mujer menuda, pálida y de cabellos renegridos da un retrato completo de Juana González, su "sponsa unicissima".

La obra termina con un grupo de poemas titulado "Ocasos salvajes" (pp. 178-188) donde se halla una combinación extraordinaria de tonos y estilos: el parnasiano en "León cautivo" y "El crepúsculo de los cóndores" cuyo tema y título recuerdan a Leconte de Lisle; la poesía erótica y elegíaca en "Ave Mía, Gratia Plena" y "Rosas de tu sendero"; y el

³⁹ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 141.

realismo en "Emoción aldeana". Es palpable en ambos poemas de corte parnasiano la fina ironía⁴¹ con que se aplican los recursos poéticos de dicha escuela:

Grave en la decadencia de su prez soberana,
Sobrelleva la aleve clausura de las rejas,
Y en el ocio reumático de sus garras ya viejas.
La ignominia de un sordo lumbago lo amilana.

Mas a veces el ímpetu de su sangre africana
Repliega un arrogante fruncimiento de cejas,
Y entre el huracanado tumulto de guedejas
Ennoblece su rostro la vertical humana.

Es la hora en que hacia el vado, con nerviosas cautelas,
Desciende el azorado trote de las gacelas.
Bajo la tiranía de atávicos misterios,

La fiera siente un lúgubre influjo de destino,
Y en el oro nictálope de su ojo mortecino
Se hastía una magnánima desilusión de imperios.⁴²

"Emoción aldeana", cuya versificación irregular anticipa al *Lunario sentimental*, presenta el mismo carácter descriptivo de las *Odas seculares*, es decir, estampas de villa provinciana que empieza a crecer al impulso inmigratorio, y que al convertirse en ciudad adquiere rasgos particulares. El poeta parece haberse especializado en la pintura de esos rasgos a partir de 1910, presentando una sucesión de instantes en la vida de las ciudades, de los campos, y de la naturaleza, reviviendo momentos dramáticos de la historia nacional y manifestando, en fin, la ambiciosa intención de poetizar toda la realidad argentina y las consecuencias para ella de los avances de la civilización moderna.

ROBERT M. SCARI

University of Chicago

⁴¹ En "El crepúsculo de los cóndores", (pp. 179-181), que no reproduzco por demasiado largo, el lector hallará un ejemplo mucho más claro de lo que aquí se sostiene.

⁴² *Obras poéticas completas*, p. 178.