

# EL LUNARIO SENTIMENTAL, DE LEOPOLDO LUGONES: PARODIA TEXTUAL Y CONFIGURACION DISCURSIVA

POR

HECTOR M. CAVALLARI

*Mills College*

En 1908 apareció un libro que iba a tener notable repercusión ulterior: el *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones<sup>1</sup>. Mofa de ciertos temas y lugares comunes poéticos; rimas audaces, frecuentemente extrañas; figuras y giros expresivos insólitos y hasta aparentemente incongruentes; conformación de una imagen de lo real a partir de una óptica caricaturizante hasta lo grotesco: he aquí algunos de los aspectos que hacen del *Lunario* un texto sorprendente, no sólo en sí mismo, sino también en relación con la actividad poética propia y ajena que lo había precedido y a la cual venía a incorporarse demoleedoramente. La influencia de este libro —directa o indirecta, positiva o negativa— es un hecho reconocido por la crítica y atestiguado por varios poetas posteriores a Lugones, algunos de los cuales habían tenido con él notorias polémicas en determinados momentos. Quizás el caso más famoso sea el de Borges, quien llegó a declarar lo siguiente: «Yo afirmo que la obra de los poetas de 'Martín Fierro' y 'Proa' está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario*. Lugones exigía en el prólogo riqueza de metáforas y rimas. Nosotros, doce y catorce años después, acumulamos con fervor las primeras y rechazamos ostentosamente las últimas. Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones»<sup>2</sup>.

Con gesto unilateral, Borges atribuye la influencia del *Lunario* en los poetas vanguardistas a la profusión metafórica que caracteriza al libro. Pero no es éste el único aspecto que, efectivamente, puede concebirse

---

<sup>1</sup> Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental* (Buenos Aires: Manuel Gleizer, Editor, 1909); 2.<sup>a</sup> ed., 1926. Las citas provienen de la 2.<sup>a</sup> ed., y se apuntan en el texto.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, *Leopoldo Lugones* (Buenos Aires: Editorial Pleamar, s. f.); 2.<sup>a</sup> ed., 1965, p. 78.

como anticipación de las prácticas líricas del movimiento ultraísta. Carlos H. Magis, por ejemplo, señala algunos hitos importantes de la poesía de la llamada Generación argentina del 22: concomitancias ya presentes en el poemario que nos ocupa, tanto en lo tonal como en lo temático y en el uso de ciertos recursos expresivos<sup>3</sup>. Los aspectos destacados pueden resumirse en los cuatro puntos siguientes: 1) temple lúdico; 2) uso expresivo del prosaísmo; 3) inscripciones de lo real en un mundo de contornos ilusorios, fantásticos o extravagantes; 4) riqueza de metáforas e imágenes. Pese a su importante contribución interpretativa, sin embargo, Magis no elabora el examen de los hitos que señala, como tampoco deja claramente sentadas las diferencias que apartan al texto lugoniano de las prácticas literarias del ultraísmo.

Consecuentemente, uno de los objetivos del presente trabajo consiste en explorar aquellos aspectos y determinaciones textuales que permiten aislar los núcleos básicos de la discontinuidad comprobable entre las pautas de la configuración del *Lunario* y las que definen a la actividad lírica vanguardista<sup>4</sup>. Sin embargo, dado que la inscripción de una obra en la serie literaria pertinente es tan sólo *una* de las tareas críticas que considero válidas, me propongo también enfocar el poemario en la especificidad que le es propia, examinando con particular énfasis la determinación de las estructuras latentes que codifican el texto manifiesto, en un *corpus* previamente recortado de ejemplos representativos<sup>5</sup>.

Puede lograrse una articulación de los cuatro puntos del esquema de Magis, arriba resumidos, en función de los condicionamientos ejercidos por el paradigma de significaciones textuales que el poemario despliega en su textura. Para ello conviene revisar algunas declaraciones pertinentes a la escritura de los treinta y cuatro poemas adelantadas por el propio autor en el prólogo del *Lunario*. Lugones afirma allí que el libro constituye una «especie de venganza con que sueño casi desde la niñez, siempre que me veo acometido por la vida» («Prólogo», p. 13). Y unos renglones más abajo insiste: «¿Existía en el mundo empresa más ardua y pura que la de

<sup>3</sup> Carlos H. Magis, «Del *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones al ultraísmo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 42 (1961), pp. 336-351. Véase, además, el libro del mismo autor *La poesía de Leopoldo Lugones* (México: Ediciones Ateneo, 1960), pp. 72-80.

<sup>4</sup> El propósito y los límites de este trabajo no permiten un desarrollo del tema de las prácticas poéticas denominadas vanguardistas. Remito al lector al libro de Renato Poggioli *The Theory of the Avantgarde*, trad. Gerald Fitzgerald (New York: Harper and Row, 1971).

<sup>5</sup> El confinarme a la poesía me exige de tener que referirme a los cuatro cuentos y a las cuatro breves piezas teatrales que también integran el *Lunario sentimental*, junto con los treinta y cuatro poemas.

cantar a la luna por venganza de la vida?» (*ibíd.*). Como señala Marta Morello-Frosch, se trata de un prólogo polémico<sup>6</sup>. Ello dificulta el de por sí difícil problema de establecer una interpretación mínimamente consecuente de las palabras «vida» y «venganza». Sin embargo, teniendo en cuenta el carácter altamente caricaturesco de los poemas, puede argüirse que la «venganza» consiste en una plasmación deliberadamente deformada, casi siempre grotesca, de ciertas experiencias humanas (es decir, sociales) comunes.

Morello-Frosch propone que la intención de Lugones habría sido «ridiculizar a la luna como lugar común de la poesía» mediante la plasmación de una imagen prosaica del astro<sup>7</sup>. El propio autor parecería corroborar indirectamente este juicio al adelantar lo siguiente: «El lugar común es malo, a causa de que acaba perdiendo toda significación expresiva por exceso de uso; y la originalidad remedia este inconveniente, pensando conceptos nuevos que requieren expresiones nuevas. Así, el verso acuña la expresión útil por ser la más concisa y clara, renovándola en las mismas condiciones cuando depura un lugar común» («Prólogo», p. 8). Surge entonces una pregunta importante: ¿se habría propuesto Lugones contribuir a la utilidad social mediante la renovación original de un clisé literario ya gastado, o esboza en su alegato *pro* utilidad de la poesía una sátira más o menos velada, aunque de concreta orientación? Pregunta a la discusión de cuyos términos virtuales habré de dirigirme más adelante.

Carlos Navarro, por su parte, ofrece una interpretación en cierta medida complementaria a la de Morello-Frosch, al señalar la mediocridad humana como verdadero objeto del ridículo, siendo la luna uno de los «elementos de caricaturización»<sup>8</sup>. Pero al no precisar ningún contorno concreto de dicha «humanidad mediocre» avizorada por Lugones, Navarro deja en un plano inaceptablemente abstracto, acriticamente «universal», los contenidos específicos que tal tema recupera en el *Lunario*. En este punto hay que releer un trozo del prólogo, a mi juicio clave para esta discusión. Dice Lugones:

También constituye un error creer que el verso es poco práctico. Lo es, por el contrario, tanto como cualquier obra de lujo... Se llama lujo a la posesión comprada de las obras producidas por las bellas artes.

<sup>6</sup> Marta Morello-Frosch, «Metáfora cósmica y ciudadana en el 'Himno a la luna', de Leopoldo Lugones», en Ashhurst, Scari *et al.*, *Homenaje a Leopoldo Lugones* (México: Ediciones Cultura, 1964), p. 154.

<sup>7</sup> Marta Morello-Frosch, p. 161.

<sup>8</sup> Carlos Navarro, «La visión del mundo en el *Lunario sentimental*», en Ashhurst, Scari *et al.*, pp. 134-135.

No hay más diferencia que la baratura del libro respecto al salón o al palco; pero la gente práctica no ignora ya que hacer cuestión de precio en las bellas artes es una grosería... («Prólogo», p. 9).

El autor emplaza su poemario en el intersticio de una confrontación implícita entre las cualidades del arte y las exigencias prácticas y utilitarias de una sociedad organizada en torno a las pautas económicas del valor monetario y comercial. Y aunque simula un intento conciliatorio, orientado a superar esa enfrentada incompatibilidad axiológica, el texto mismo del *Lunario* puede leerse como una diatriba *sui generis* contra el «filisteísmo» de aquella «gente práctica».

Continuando esta línea de lectura, puede verificarse una interpretación según la cual el discurso del *Lunario* despliega, en la mofa ridiculizante y caricaturesca que repite, las vicisitudes de una sátira soterrada y constante a todo un conjunto concreto de valores sociales adscribibles a las crecientes capas medias argentinas, por entonces en pleno proceso de consolidación y de ingreso al espacio cultural de la nación. La sátira lugoniana se articula en diversas figuras de ciertas instituciones de discurso, cristalizando una jerarquización textual según el eje de oposición *buen gusto/mal gusto*, y en la atribución de tales instituciones (o «convenciones») discursivas a sectores «aristocráticos» y «plebeyos», respectivamente, mediante la plasmación textual de «tipos ciudadanos» y la parodia verbal de significativos y reconocibles lugares comunes del discurso poético vigente en 1909<sup>9</sup>. El esquema original de Magis, entonces, puede ser articulado según el propósito de parodiar grotescamente aspectos concretos de ciertos valores sociales determinados e históricamente situables. Actitud lúdica, afán desrealizador y uso expresivo del prosaísmo pueden subordinarse funcionalmente a la consecución de aquella parodia, lograda fundamentalmente mediante la construcción de una densa malla de insólitas figuras lírico-discursivas.

La extravagancia, la desmesura y el disparate forman el círculo semántico dentro del cual se desarrolla la sátira farsesca, la esperpéntica gesticulación y el entretejimiento grotesco de tropos y figuras que constituyen la densidad significativa del texto según el ordenamiento rebuscadamente difícil e impecablemente logrado, tanto a nivel del significante como del significado. Los sectores de experiencia parodiados manifiestan la predilec-

---

<sup>9</sup> En este trabajo sólo puedo limitarme a dejar señalada la necesidad de desarrollar esta observación. Para una teorización general en torno a las instituciones discursivas y sus mediaciones articuladas en las estructuras sociales de poder, véase Michel Foucault, *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano (Barcelona: Tusquets Editores, 1973); 2.ª ed., 1980, espec. pp. 11-57.

ción lugoniana por la mofa de la emotividad lírica, del sentimentalismo patético, de la luna en tanto que *topos* poético ya gastado, de su propia actividad literaria en el *Lunario*. Pero es preciso hacer aquí una importante aclaración. Estrictamente hablando, y reducido a sus dimensiones puramente estructurales, el texto paródico constituye una mimesis deformante —mediante la operación de dispositivos del discurso literario— de determinados significantes (gestos, lugares comunes lingüísticos y retóricos, incluyendo tropos, figuras y demás mecanismos de la práctica poética) y de ciertos significados (temas, asociaciones lógicas, divisiones semánticas). Así aprehendida, sin embargo, la parodia sólo concierne al discurso en tanto que objeto o estructura desgajado de la red de actividades en cuya matriz se produce el texto. A mi juicio, en el análisis del *Lunario* debe irse más allá: debe llegarse a las instancias codificantes del discurso en tanto que práctica en cuyo espesor se arriesga la posición de un sujeto, de una función-sujeto comprometida en un espacio discursivo de significaciones sociales concretas. Sólo así podrá evitar la crítica, al decir de Michel Foucault, las «trampas» de aquel «Sistema cuyo representante más decisivo es hoy Derrida, en su último brillo: reducción de las prácticas discursivas a las huellas textuales; elisión de los acontecimientos que se producen allí para no conservar más que las marcas para una lectura; invención de voces detrás de los textos para no tener que analizar los modos de implicación del sujeto en los discursos; asignación de lo originario, como dicho y no dicho en el texto, para no re-ubicar las prácticas discursivas en el campo de transformaciones en que se efectúan»<sup>10</sup>.

La mofa del ejercicio poético propio reviste un interés muy especial, ya que Lugones parecería haber dedicado una parte importante del *Lunario* a la consecución de una autoburla estética. El libro comienza con un poema-dedicatoria dirigido «A mis cretinos». Ello permite al hablante dar al texto la forma de un diálogo tácito entre un «yo» (hablante) y un «ustedes» (sus «cretinos»), haciéndolo replegarse sobre el resto del poemario y arrojando sobre éste una mirada desdoblada y distanciada: segmento semidesgajado del todo; pliegue sobre pliegue del texto poemático, colocado en un espacio ambiguo, a la vez «dentro» y «fuera» del libro. Desde esta perspectiva privilegiada, el hablante despliega una ironía humorística: «Dando en tropo más justo, / mi poético exceso / naturalmente es queso / para vuestro buen gusto» («A mis cretinos», p. 18). Mediante el uso de prosaísmos como «queso» y la expresión coloquial

---

<sup>10</sup> Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, trad. Juan José Utrilla, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1967), p. 371.

«naturalmente», el yo lírico establece dos planos antagónicos de significación que se sintetizan en la oposición «poético exceso» *versus* «buen gusto», atribuyéndose el «exceso» y dejando el «buen gusto» a los «cretinos». Tanto el título como el emplazamiento del texto en el libro y la posición del sujeto hablante, sin embargo, señalan la ironía que subvierte al enunciado, situándolo en un contexto inequívoco de lectura: el poema no alude a todo oyente, sino que se dirige directamente a los «cretinos», a esos enemigos del poeta que se sienten seguros de poseer un firme «buen gusto» y que, naturalmente, condenarán el *Lunario* tachándolo de adefesio. Al reconocer abiertamente su «exceso», el hablante toma distancia respecto del mismo, colocando su enunciado en el terreno de la inversión burlesca y delimitando un público virtual, ingenuamente «filisteo», como objeto de la mofa.

Unas estrofas más abajo, la ironía se torna explícita diatriba: «Para que no me mime / la gente que me odia, / haréis de mi prosodia / mi Calvario. ¡Sublime! / Mas en verdad os digo, / que, líricos doctores, / están los ruiñeñores / con la luna y conmigo. / ... / Pero sabed que tildo / con alegre modestia, / de *vero mala bestia* / vuestro grave cabildo» («A mis cretinos», pp. 20-21). Lugones repite aquí los términos de la estrategia arriba señalada; parodiando ciertos temas y modos de decir del Nuevo Testamento, la figura del hablante adopta una postura pasiva de víctima (haciendo del «voostros» el grupo victimario), para surgir abruptamente en franca actitud fustigante. Los signos de la burla se invierten: del «yo» al «vosotros». Con ello, el hablante delimita dos campos claramente escindidos e incompatibles entre sí: el terreno de lo Mismo (sector parodiante) y el de lo Otro (sector parodiado). Pero al plasmar esta división, el yo lírico establece un grupo de lectores cómplice del poeta, capaz de compartir con él los criterios y categorías de su *misma* valoración estética; capaz también de entablar con él un diálogo tácito de mutuo reconocimiento y apoyo en la mofa del *otro* bando. El *Lunario* incluye en ese grupo cómplice a diversas figuras estafalarias que connotan una relativa marginalidad frente al buen gusto filisteo; personajes que el hablante usa para motivar sus ataques al bando hostil y despreciable. En «Cantilena a Pierrot», por ejemplo, el poeta se dirige a esta conocida figura de la *Commedia dell'Arte* en tono de sólida hermandad: «La platitud plebeya, / con imbécil apodo, / clasifica el gran modo / de tu prosopopeya. / Pero a tus pies, la faja / del arco-iris es trocha, / y la luna es tu brocha / y el viento tu navaja» («Cantilena a Pierrot», p. 101). En esta instancia se va haciendo más específico el contorno que define concretamente al grupo *otro*, tanto en lo cualitativo («platitud») como en lo indicativo («plebeya»).

El título del segundo poema del *Lunario* —«A Rubén Darío y otros

cómplices»— marca el sector de las preferencias lugonianas en materia de poesía; sus ataques no deben pensarse dirigidos contra los grandes maestros del Modernismo, parece decir el poeta, sino contra la vulgaridad de un gusto plebeyo, pervertido por la caterva de ineptos epígonos trasnochados que sobrepueblan el empobrecido ámbito de las letras. Con su «poético exceso» parecería haber querido emplear Lugones el método —ya conocido en su época, gracias a los *dandies* y *décadents* finiseculares— de *épater les bourgeois*. Un significativo ejemplo de tal «poético exceso» se encuentra precisamente en «A Rubén Darío y otros cómplices»: «A ella va, fugaz sardina, / mi copla en su devaneo, / frita en el chisporroteo / de agridulce mandolina» (p. 26). La asociación sardina-copla (poesía) es ya un prosaísmo sorprendente; pero la imagen se desarrolla aún más, apuntando hacia proporciones grotescas que constituyen un ámbito de connotada «vulgaridad»: la mención de la sardina —no como animal vivo, sino como alimento común— y de la fritanga; la alusión a la cursilería melodramática («agridulce mandolina»). Lugones acerca así dos planos —el de la realidad estética y el de la cotidianeidad del «vulgo»— para establecer los términos del rechazo y de la incompatibilidad recíprocos, tema ya desarrollado por el Modernismo y cuyas proyecciones ideológicas en dicho movimiento quedan fuera de las posibilidades de este trabajo. Cabe mencionar en este contexto, sin embargo, las pautas que el autor coloca en «El taller de la luna» para diseminar los resortes de una lectura cómplice del *Lunario*. En este poema se plasma la figura de un «vate» que «derrocha una poesía rara, / como un cubo sombrío / que se invierte en agua clara. / ... / Su nocturna cantinela / tiene un leve agraz de mofa / que desbarata el canon de la escuela» (p. 144). Si suponemos aquí una referencia indirecta al propio poemario lugoniano, estaremos en posición de entender que la parodia de tal «poesía rara» —alusión probable a la exquisitez rebuscada del Modernismo— puede leerse como *inversión*, como «mofa» (por cierto, no «leve») que *revela* (como en un «agua clara») la violencia al «canon de la escuela».

Lugones despliega aquella violencia mediante el uso de lo que él llama verso libre, además de la construcción virtuosista de difíciles rimas, dos elementos formales que implican una superación y una ratificación, respectivamente, del concepto tradicional del género lírico en su especificidad formal externa<sup>11</sup>. Pero lo más sorprendente, como medio de desbaratar el canon poético vigente en 1909, es la práctica de insólitos encabalgamientos, como lo muestran los ejemplos siguientes:

---

<sup>11</sup> Véase el prólogo del *Lunario sentimental*, espec. pp. 9ss.

La luz que tu veste orla,  
gime de verse encadenada por la  
gravitación de sus siete soles («Himno a la luna», p. 30).

A tu suave petróleo,  
el bergantín veloz,  
no se sabe si es mole o  
fantasma precoz («Jaculatoria lunar», p. 54).

Solemne como un globo sobre una  
multitud, llega al cenit la luna («Himno...», p. 34).

En este último ejemplo asoma ya la caricaturización de la luna misma, tema sobre el que volveremos más adelante.

La ruptura con la tradición poética del momento se hace más evidente en el ataque burlesco al concepto de lo lírico como práctica suscitadora de una vivencia eminentemente sentimental. La ruptura se cristaliza en excentricidad, en caída tonal, en significación esperpéntica que destruye la emotividad rebuscada de ciertos cuadros líricos típicos; y es aquí donde cabe situar ciertas figuraciones ridiculizantes del astro lunar. Veamos algunos ejemplos: «En las piscinas, / los sauces, con poéticos desmayos, / echan sus anzuelos de seda negra a tus rayos, / convertidos en relumbrantes sardinas» («Himno a la luna», p. 31). Aquí son los rayos lunares los que se asocian a los peces, evocados ahora en su forma viviente. Estamos en presencia, por lo demás, de una compleja metáfora múltiple, esencialmente visual y de tipo *tradicional*: el plano real (sauce junto a piscinas nocturnas sobre cuyas aguas se refleja la luna) y el imaginario (pescadores de sardinas) se relacionan mediante una semejanza geométrico-visual (la forma de las ramas del sauce, similar a la de las líneas de pesca cayendo sobre la superficie del agua; el destello plateado de los rayos lunares reflejados, similar al color de las escamas de los peces)<sup>12</sup>. La frase prepositiva, «con poéticos desmayos», cristaliza la ironía que viene a romper la «magia» del cuadro lírico, disolviendo toda posibilidad de sugestión emotiva al instalarse brutalmente, por aposición, en el centro de la escena<sup>13</sup>. La caída tonal se logra frecuentemente a través de giros insólitos y humorísticos: «Corazones galantes / que en comedia de amor / pierden (*agítese antes / de usarse*) su candor» («A las máscaras», p. 78). O tam-

<sup>12</sup> Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 5.ª ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1970), pp. 137-176, desarrolla coherentemente las diferencias teóricas y pragmáticas entre las imágenes tradicionales y las modernas (ambos adjetivos suyos).

<sup>13</sup> Véase Carlos Navarro, pp. 134ss.



bién: «Vuelve a correr la tuna, / déjate hacer la corte, / y pon a tu consorte / los cuernos... de la luna» («Odeleta a Colombina», p. 111).

La burla de todo lirismo emotivo se observa directamente en varios textos, donde irrumpe la visión prosaica más sorprendente. En «Claro de luna», por ejemplo, se lee: «Entre taciturnos sauces, / donde la esclusa / abre sus líquidas fauces / a la onda musical y confusa, / ... / gozamos el sencillo fresco / de una noche en pijama» (p. 150). El moroso ambiente «poético» creado por los cuatro versos iniciales —donde se aprecia la transformación metafórica de la esclusa en un animal («fauces») que devora el arroyo (sinécdoque «onda musical y confusa»)— se disuelve mediante la aparición repentina del verso «de una noche en pijama». Además de contener un vocablo extranjero que denota una prenda de vestir «ordinaria», connotando una intimidad cotidiana, este verso introduce una interesante ambigüedad que acentúa aún más su carácter antipoético. En efecto, la expresión «en pijama» puede referirse al sujeto tácito «nosotros», evocando un cuadro «vulgar» (ya que tomar el fresco en pijama en el jardín conlleva la alusión a un código de valores, dentro del cual se inscribe y queda relegado a las zonas del «mal gusto» propias de las capas populares). Por otra parte, la expresión puede entenderse como referida al sustantivo «noche», en cuyo caso se configura una grotesca prosopopeya. De ambos modos, el verso destruye el «embeleso» lírico. Una vez más, se verifica en esta instancia textual el procedimiento lugoniano de acercar dos planos opuestos para lograr un más eficaz rechazo mutuo, haciendo surgir de allí la caricaturización paródica.

En el ya mencionado poema «El taller de la luna» se lee lo siguiente:

Mas la luna poetisa,  
que a la sublimidad del cenit sube,  
ha salido ya de su nube  
como una doncella de su camisa.  
Su desnudez divulga  
la hermosura secreta  
que escocía vilmente alguna pulga (pp. 145-146).

En este texto la ruptura de la emotividad poética conlleva una burla de la figura lunar. Se destaca la caída abrupta lograda mediante el brusco cambio de tono al introducirse el vocablo «camisa» que, al rimar con «poetisa», acentúa dicha caída tonal, estableciendo una abierta disonancia con el ambiente del cuadro lírico anterior («sublimidad», «cenit», «nube»). Se repite el procedimiento examinado anteriormente: a la personificación de lo abstracto (la «desnudez» que «divulga») y a la evocación de una «hermosura secreta», sigue la abrupta introducción del verso «que escocía

vilmente...», sobre cuyo carácter violentamente prosaico (y hasta «vulgar») no es necesario insistir. La ruptura de la cadena significante mediante el cambio de metro (7-7-12) viene a cristalizar la caída a nivel del significado.

La burla de la figura lunar está diseminada a lo largo de todo el *Lunario*. Hay, sin embargo, dos ejemplos que quiero destacar en este punto y que deben ser considerados de modo conjunto:

Y la luna, que en su halo de ópalo se engarza,  
bajo una batería de telescopios,  
como una garza  
que escopetean cazadores impropios,  
cae al mar de cabeza... («Jaculatoria lunar», p. 54).

Ante mi ventana, clara como un remanso  
de firmamento, la luna repleta  
se puso con gorda majestad de ganso  
a tiro de escopeta («Un trozo de selenología», p. 137).

En ambos casos la luna aparece como objeto de caza; ello se naturaliza en el texto mediante la asociación del astro a un ave («garza» o «ganso»). Pero la burla se realiza aquí en un plano más oculto, mediante un dispositivo que puede calificarse de culterano. Una de las figuras clásicas de la luna, en efecto, es la que emblematiza la prosopopeya de Diana, la divina cazadora; la luna queda ridiculizada, entonces, por un proceso de inversión: en ambos trozos antes citados el astro aparece como *cazadora cazada*. Al juego culterano le corresponde el juego conceptista, también para ridiculizar a la luna: «Mas ya la luna, con amable trueque, / por el balcón que en fondos lila se dilata, / libra en blanco —naturalmente— su cheque, / y estamos ya nadando en plata» («Luna crepuscular», p. 177).

Hay en el *Lunario* otra forma de inversión asociada a la figura lunar; específicamente, a la figura de la luna como Hécate, divinidad terrible de las catástrofes y de los hechos trágicos (de allí viene el término «hecatombe»). Inversión, por cuanto el hecho trágico se plasma en forma humorística, rompiendo todo temple patético posible. Así, por ejemplo, el caso del estrafalario y «lunático» pescador de sirenas, en el poema homónimo: «Lo malo es que una noche de ideas más perplejas, / se destapa de pronto las orejas. / Oye, naturalmente, el canto maldito, / arrójase —homérica— al agua sinfónica, / y como dirá la crónica, / pone fin a sus días sin dejar nada escrito» («El pescador de sirenas», p. 66). O el caso del cantor de barcarolas en un crucero de placer a bordo de un transatlántico: «El tiburón que anda / veinte nudos por hora tras de los paquebotes, / pez voraz

como un *lord* en Irlanda, / saborea aún los precarios jigotes / de aquel rumiante de barcarolas, / que una noche de caviar y cerveza, / cayó lógicamente de cabeza / al compás del valse *Sobre las olas*» («Himno a la luna», pp. 38-39). En «Luna ciudadana» se narra un pequeño drama citadino: «*Fulano*» (personaje cuyo nombre connota el anonimato de la gran urbe) viaja en tranvía junto a una muchacha que luce «una intrepidez flacucha / de institutriz o de florista. / ... / Acaso en la muda / fatalidad de una vulgar tragedia, / con sensata virtud de clase media, / cose para una madre viuda» (p. 164). De repente ella se baja del tranvía: «La linda criatura / descubrió con casta indiferencia, / para dar su saltito más segura, / una pierna de infantil largura / que puso su juventud en evidencia. / Y su cuello grácil, / y su minucioso paso de doncella, / bien dicen que no es aquélla / una chica fácil» (pp. 165-166). Horas más tarde, después de cenar en un restaurante de suburbio, *Fulano* lamenta aún haber perdido la oportunidad —la única en su vida, probablemente— de conocer a la muchacha perdida entre la muchedumbre ciudadana: «Aún se queda padeciendo largo rato, / y monda que te monda / los dientes. (Qué diablos, esas comidas de fonda / son el martirio del celibato)» (p. 167).

En este minúsculo drama ciudadano se dan casi todos los rasgos antes señalados que corporizan el afán paródico, el temple lúdico y el despliegue prosaico del *Lunario*, agregándoseles la plasmación caricaturesca —a veces francamente esperpéntica— de ciertos tipos ciudadanos, casi sin excepción de las capas medias y populares. En «Himno a la luna», por ejemplo, se concita una pléyade de seres comunes que pueblan el poema con sus gestos casi siempre grotescos: «cortesanas modernas», «vírgenes tiernas», monjas, novias, familiares, ujieres, colegialas diversas, gendarmes, médicos, organilleros suburbanos, «escuálidas bañistas», poetas, joyeros, viajeros, cazadores, y más. Véase, por ejemplo, la siguiente caracterización:

La rentista sola  
que vive en una esquina,  
redonda como una ola,  
al amor de los céfiros sobre el balcón se inclina;  
y del corpiño harto estrecho,  
desborda sobre el antepecho  
la esférica arroba de gelatina (p. 37).

Aquí las hipérboles se complementan y se refuerzan: «redonda como una ola» crea dos asociaciones (la redondez y el medio líquido) que se enfatizan mediante el verbo desbordar y el adjetivo «esférica». A este juego de palabras se agrega otro: el que se establece mediante el uso del vocablo

«antepecho», explícitamente referido al balcón y relacionado, por paronomasia, al gigantesco pecho («arroba de gelatina») de la rentista. La visión grotesca se logra, además, mediante dos dispositivos: primero, la desproporción entre dos objetos que deberían armonizarse (el pecho de la rentista y el «corpiño harto estrecho»), y segundo, la transformación de un rasgo humano en un objeto inerte (los senos se transforman hiperbólicamente en una arroba de gelatina). Todos estos recursos, magistralmente combinados, convergen para producir un efecto desrealizador por deformación grotesca, deshumanizante y/o ridiculizante.

Hay muchos más ejemplos interesantes y variados de todos estos procedimientos paródicos en el *Lunario sentimental*; debido a los límites necesarios de este trabajo, no voy a analizarlos aquí. Pero deseo apuntar, en cambio, que las distintas rupturas que se dan en el poemario no implican ninguna aspiración hacia un nuevo concepto del fenómeno lírico, hacia una revalorización o revisión de sus categorías implícitas. Se trata de un ataque que, a primera vista, puede parecer gratuito o, a lo sumo, simplemente polémico frente a la tradición modernista ya gastada. Esto adquiere para nosotros una doble importancia: por un lado, nos permite llegar a una de las diferencias esenciales, en términos de forma, que separan a este libro de la ulterior práctica ultraísta; por otro, nos conduce a enfocar el verdadero objeto de la burla lugoniana en un terreno sólo accesible mediante una lectura «cómplice» del texto —es decir, asumiendo los códigos antipopulares que posibilitan las jerarquizaciones en el espacio propio de los poemas.

\* \* \*

Los ejemplos selectos que he examinado permiten constatar la actividad lúdica e irónica de un sujeto lírico-discursivo que, con marcado afán desrealizador, hace un uso virtuosista de diversos dispositivos expresivos. Muchos de éstos anticipan las prácticas poéticas del vanguardismo; pero, como señala Magis, «la Generación del 22 resultó más seria y profunda que Lugones, aunque, contradictoriamente, más regocijada, pues, a diferencia de la actitud retórica del *Lunario*, estos poetas hicieron sus versos impulsados por el fervor casi mágico de la metáfora para fundir los mundos real y poético»<sup>14</sup>. Ya en su libro de fecha anterior, el mismo crítico había observado que, en el poemario que examinamos, «el poeta se desprende de la vehemencia romántica en busca de nuevas imágenes y correspondencias; pero su alma no estaba comprometida. Se impuso una gim-

<sup>14</sup> Carlos H. Magis, «Del *Lunario sentimental...*», p. 345.

nasia y logró salir, por lo general, victorioso»<sup>15</sup>. En el *Lunario*, todo acercamiento de planos diversos se da, como anteriormente fue destacado, para revelar con mayor evidencia una incompatibilidad radical generante de la deformación grotesca. Esto no es sino una instancia de un más amplio proceso de inversión paródica que recorre todo el libro y que determina la posible lectura del mismo como *anti-lunario* y como *anti-sentimental*. La práctica vanguardista aspira, en cambio, a superar las polaridades que codifica e impone el sistema cultural de Occidente, subsumiéndolas en una síntesis que textualice la trascendencia de toda antinomia. En el «Segundo Manifiesto Surrealista», por ejemplo, André Breton proclama lo siguiente: «De la efervescencia desesperanzadora de aquellas representaciones vacías de significado nace y se nutre el deseo de superar la insuficiente, la absurda distinción entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, el bien y el mal»<sup>16</sup>.

Lugones no sólo no aspira a tal síntesis redentora, sino que fundamenta la configuración discursiva del *Lunario* —en cuyo interior se articula la gesticulación farandulesca de la parodia— en las antinomias de determinadas oposiciones sociales de clase debidamente codificadas, en la corporización de toda una serie de polaridades estéticas sincretizables en el código binario *buen gusto/mal gusto*. Notorio defensor de las tradiciones culturales, poéticas e ideológicas de un sistema de poder hegemonizado aún, en 1909, por el discurso de la oligarquía señorial argentina, el autor hace de la creciente clase media nacional —el «vulgo»— el objeto de su ataque real en el *Lunario*. La parodia, la sátira burlesca, la caricatura decididamente misantrópica, articulan una imagen grotescamente codificada de lo que puede llamarse *discurso plebeyo*. Y es en esa imagen deshumanizada de lo popular donde Lugones logra anticipar —sin proponérselo, sin duda— el rasgo central que Ortega y Gasset destacó como el más definitorio de todo un arte de Occidente, a su juicio en crisis.

---

<sup>15</sup> Carlos H. Magis, *La poesía...*, p. 40.

<sup>16</sup> André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969), p. 164.

