

El *Teatro quimérico* de Leopoldo Lugones. Una valoración del género dramático en el Modernismo

Alberto ACEREDA
Arizona State University

RESUMEN

Interpretación y análisis del *Teatro Quimérico* de Leopoldo Lugones en el contexto de lo que fue el género teatral en el Modernismo.

Palabras clave: Leopoldo Lugones, teatro modernista, *Lunario sentimental*.

Leopoldo Lugones's *Teatro Quimérico* a Review of the Theatrical Genre in Modernismo

ABSTRACT

Analysis and interpretation of Leopoldo Lugones's *Teatro Quimérico* in the context of the theatrical genre in *Modernismo*.

Keywords: Leopoldo lugones, *modernista* drama, *Lunario sentimental*.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Dos ilustres lunáticos. 3. La copa inhallable. 4. El Pierrot negro. 5. Los tres besos. 6. Valoración final. 7. Bibliografía.

Introducción

Una de las vertientes menos investigadas en el amplio corpus del Modernismo literario hispánico es la de su teatro. La causas de este general descuido crítico radican, en primer lugar, en el predominio de obras modernistas en otros géneros distintos al teatro. Frank Dauster ya señaló la existencia de un tipo de teatro que puede tildarse como “modernista”, pero matizó su efímera presencia. Erminio G. Neglia y Marina Gálvez, por su parte, afirmaron la vigencia de tal teatro pero esta última lo calificó de “exótico, evasivo y fantástico” (99). Otros críticos han tratado parcialmente del teatro modernista y han negado su existencia, como es el caso de Guillermo Schmidhuber o Mireya Jaimes-Freyre. Entre 1890 y 1910, años en que el Modernismo adquiere su mayor presencia, abundan obras teatrales que estuvieron adscritas a diferentes tendencias

estéticas y culturales. En el caso de Hispanoamérica se trataba de un teatro adscrito a los gustos decimonónicos, desde el montaje costumbrista al realismo escénico.¹

Tempranamente, y sin que todavía el Modernismo hubiera cuajado, Martí escribió varias piezas teatrales, como el drama patriótico *Abdala* (1869), la pieza pasional *Adúltera* (1874), la obra metateatral *Amor con amor se paga* (1875) y el drama indígena *Patria y libertad* (1877). El interés de Darío por el teatro es visible en su prosa periodística, aspecto ya estudiado por Ruth S. Lamb, pero sólo es posible mencionar dos piezas poéticas que podrían leerse en clave teatral: “Coloquio de los centauros” y “Gesta del coso”. Jaimes Freyre escribió *La hija del Jefté* (1899), drama de asunto bíblico que el propio autor mandó destruir, así como la pieza histórica de la conquista de Tucumán *Los conquistadores*, que no apareció hasta 1928. Lugones, por su parte, incluyó cuatro piezas breves en la sección “Teatro quimérico”, de su poemario *Lunario sentimental* (1909). No existe, por tanto, un nutrido corpus teatral que pueda adscribirse al Modernismo, por lo que aun aceptando la existencia de un teatro modernista, cabría plantear cuáles fueron sus líneas definitorias. Como contribución a un necesario y más amplio esfuerzo investigador sobre el supuesto teatro modernista en Hispanoamérica, este artículo se centra en el “Teatro quimérico” de Lugones.² Aunque este autor ha tenido en los últimos años un creciente interés reflejado en la abundante bibliografía a él dedicada, los estudios en torno a Lugones se centran fundamentalmente en su importante condición como poeta y abundan en aspectos estéticos, ideológicos y temáticos. Sin embargo, apenas se ha valorado suficientemente su creación dramática, en especial la que el propio autor dejó

¹ Dicho teatro era fundamentalmente popular y en el que cabría destacar a fin de siglo las representaciones teatrales en el Río de la Plata. En ese contexto cabe mencionar el naturalismo de los uruguayos Florencio Sánchez (1875-1910) –el más célebre dramaturgo de la época– y Ernesto Herrera (1886-1917), el costumbrismo del argentino Julio Sánchez Gardel (1879-1937) y, ya en México, el teatro de Carlos Díaz Dufoo (1861-1941). Junto a ellos, aunque de manera muy esporádica, un cuarteto de autores plenamente enmarcados en el Modernismo literario también realizaron un intento de escritura dramática: el cubano José Martí (1853-1895), el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), el boliviano Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933) y el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938).

² Conscientemente hemos dejado aparte el caso de España, ya que sus configuraciones dramáticas finiseculares merecerían una revisión aparte. Desde nuestra consideración del Modernismo como fenómeno literario y actitud vital transatlántica, sería interesante investigar las implicaciones de los autores modernistas españoles con el teatro. Piénsese que Jacinto Benavente dio a conocer su *Teatro fantástico* en 1892, y que ese teatro modernista nació como otra vía distinta al teatro realista-naturalista finisecular en la Península. Desde esa perspectiva resultaría útil contextualizar lo que aquí se apuntará con la filiación modernista del teatro de Ramón del Valle-Inclán, Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa, Gregorio Martínez Sierra, el citado Jacinto Benavente, los hermanos Antonio y Manuel Machado, así como la polémica del llamado “teatro poético”. No se olvide tampoco la relación con el *modernisme* teatral que se vivía también en Cataluña a fines de siglo, con la impronta de autores como Pompeu Fabra, Adrià Gual y Santiago Rusiñol.

incluida en la más amplia sección de su libro *Lunario sentimental* (1909).³ Partimos de la base de que este libro constituye una obra experimental, casi de ruptura, una burla lugoniana al lirismo sentimental y un adelanto a lo que llegará después con las vanguardias. Ahí cabe entender la inclusión de unas piezas teatrales junto a otras poéticas y narrativas, así como el paso de una poesía distorsionada hacia lo caricaturesco en la primera parte del *Lunario sentimental* a un teatro quimérico plagado de fantasía.

Dos ilustres lunáticos

La primera de las piezas incluidas en el “Teatro quimérico” lleva por título *Dos ilustres lunáticos*, y es una obra en prosa de un solo acto en dos escenas. Sus dos únicos personajes protagonistas son el shakesperiano príncipe Hamlet y el cervantino don Quijote. Las coordenadas espacio-temporales ocurren en una estación de ferrocarril en medio de una noche de luna llena. El nudo de la acción es el diálogo entre los dos personajes, quienes discuten y dan sus puntos de vista sobre diferentes aspectos de la vida. De ahí, el subtítulo de la obra, *Dos ilustres lunáticos o la divergencia universal*. Lugones presenta a Hamlet y a don Quijote como lunáticos, es decir, popularmente como locos siendo significativo, además, que la primera palabra que pronuncia Alonso Quijano en la escena inicial es la de “locura” (263). Genéricamente, el diálogo de esta obra recoge en parte la tradición de los diálogos griegos y las piezas en un acto y tiene mucho de farsa simbólica.⁴ Temáticamente, las afirmaciones de ambos protagonistas permiten a Lugones establecer una doble vía de pensamiento que el lector debe percibir. La justicia, las leyes, el ocultismo, el amor y la mujer son los temas básicos de la discusión. Los dos personajes ofrecen siempre una clara oposición ideológica en los temas tratados. Por ejemplo, en cuanto a la justicia y las leyes, don Quijote considera

³ *Lunario sentimental* ha sido objeto de interesantes estudios críticos. Sin ánimo de listarlos todos, valga destacar lo hecho por Alfredo Roggiano, Robert Scari, Héctor Cavallari, Julio Premat, Carlos Navarro, Venko Kanev o Gwen Kirkpatrick. Aunque no se ha profundizado demasiado en el estudio del “Teatro quimérico”, vale recordar la fugaz aportación de Teresita Frugoni de Fritzsche. En nuestro análisis seguiremos el mismo orden de aparición del texto pues así lo dispuso Lugones para su primera edición. No estudiaremos el último cuento de la sección, el titulado “Francesca”, por no tener estructura teatral. Citamos siempre por la recomendable edición de Jesús Benítez por ser más asequible al lector, aun cuando hemos contrastado siempre la primera edición de *Lunario sentimental*, que hemos manejado en los fondos de la biblioteca de la Universidad de Georgia (EE.UU.)

⁴ Recuérdese que ya en 1860 Iván Turgénev había contrastado en una conferencia hecha luego ensayo estas dos figuras literarias y arquetípicas, aspecto luego seguido también por Ramiro de Maeztu en su pieza “Hamlet y Don Quijote”. María Teresa Maiorana ya estudió comparativamente la figura de Hamlet aludiendo a Lugones. En la cuestión lunar, el también modernista uruguayo Julio Herera y Reissig (1875-1910) incluyó su poema “Tertulia lunática” en *La Torre de las Esfinges* (1909), lo que ratifica el lugar común que dentro de la estética modernista supuso el símbolo lunar y el tratamiento en estos dos autores. Sabido es que en el caso de Lugones, uno de los conocidos antecedentes se halla en el poeta simbolista franco-uruguayo Jules Laforgue, particularmente en *L’Imitation de Notre-Dame de la Lune* (1886).

positivo que los obreros luchan por el triunfo de la justicia, en tanto que Hamlet no lo cree así. Don Quijote se sitúa a favor del pobre mientras que Hamlet opta por cierta indiferencia y una postura de superioridad. Según deja claro Lugones en el texto, don Quijote se aproxima a una línea de pensamiento “anarquista” (264) y “espiritualista” (265) mientras que Hamlet es ideológicamente “socialista” (264) y “materialista” (265). El personaje cervantino recreado por Lugones ve la justicia como víctima de las leyes en tanto que el shakesperiano juzga que los obreros deberían conformarse con las leyes. El tema de lo oculto, tan presente en los modernistas desde Darío al mismo Lugones, aparece también tratado en esta pieza cuando Hamlet sugiere a don Quijote que “no será malo que procuréis hablar con algún espectro. Frecuentad las sesiones espiritistas; es hermoso y compatible con el materialismo” (267). Hamlet propone un tipo de vida en relación con los aspectos misteriosos del universo. En el ámbito del amor y la mujer don Quijote ofrece una dimensión altamente idealizada mientras que Hamlet es más realista y hasta peca de misógino al hablar de “la infame raza de las mujeres” (269). El don Quijote de Lugones, como el de Cervantes, se encarga de deshacer entuertos y por ello confiesa: “úrgeme refutar vuestros errores respecto a la mujer” (269). Expuestas estas ideas aparece el personaje de la luna, fundamental en *Lunario sentimental*. Don Quijote la elogia en tanto que Hamlet la desprecia. Para el español, la luna es generadora de poesía y por eso llega a tomarla por doncella desamparada con claro ideal caballeresco. Para el escandinavo, “la luna es una calabaza vacía y nada más” (271). Al final, en la escena segunda -que es toda ella una acotación- desaparecen, se esfuman los personajes sin que apenas el lector lo perciba. Esta súbita desaparición genera una idea de misterio al tiempo que aclara la incógnita de la identidad de los personajes nominados hasta entonces con las siglas Q. y H.⁵ En último término, *Dos ilustres lunáticos* puede entenderse como un desdoblamiento de la ideología de Lugones, siempre tan variable puesto que tras sus primeros tanteos en un periódico liberal, *Pensamiento libre*, Lugones perteneció al socialismo y acabó defendiendo la dictadura del general Uriburu en 1930. Esta dualidad ideológica de Lugones puede verse en parte reflejada en la universalidad de los dos personajes que sirven de motor a la obra. De igual manera, en el terreno de lo amoroso, el aparente decoro de Lugones ofrece otra cara biográfica plenamente sexualizada como confirman las cartas publicadas por María Inés Cárdenas de Monner Sans y que Lugones dirigió en su madurez a su amante Emilia Cadelago.⁶ Desde esta

⁵ Repárese en que 1905 fue el año de la celebración del tercer centenario de la primera edición del *Quijote* (1605) y fueron múltiples los autores del momento que desde diferentes géneros homenajearon a Cervantes en distintas conferencias y actos como los celebrados en el Ateneo de Madrid. También Darío había publicado un breve cuento titulado precisamente “D.Q.”, en referencia a Don Quijote, y asimismo el nicaragüense había dedicado varios de sus poemas al hidalgo cervantino (“Un soneto a Cervantes” y “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”, ambos del libro de 1905 *Cantos de vida y esperanza*). Respecto a la importancia del *Quijote* en el Modernismo, véase el iluminador trabajo de Rafael Alarcón Sierra, y téngase en cuenta la extensa lista de autores y cervantistas de inicios del siglo XX que se ocuparon del tema quijotesco.

⁶ En ese epistolario confidencial encontramos a Lugones con más de cincuenta años escribiéndole a la joven “Aglaura”. Son cartas, a veces, incendiarias, llenas de pasión y lirismo al

ambivalencia lugoniana, *Dos ilustres lunáticos* permite establecer una primera dirección ideológica del teatro quimérico de Lugones.

La copa inhallable

La segunda de las piezas incluidas en el “Teatro quimérico” es *La copa inhallable*, que es una égloga pastoril de tradición arcádica. Estructurada en un solo acto, consta de siete escenas y en ellas escuchamos a sus personajes: el padre Agenor y sus hijas Iole y Nais, la sobrina Daira y el escultor Anfiloquio. Argumentalmente, la obra es lineal y se inicia con el diálogo entre el padre y el joven escultor. Anfiloquio, despreciado por su padre, busca un modelo de belleza para cumplir un antiguo voto a Diana. Desea esculpir una bella copa y pide consejo al viejo Agenor. En este punto de la trama es visible ya el preponderante papel que se concede al escultor, trasunto del artista como héroe del Modernismo y todo ello en el marco de antiguas creencias mitológicas. Agenor relata al artista su historia familiar. Viudo y padre de dos hijas todavía adolescentes, debió también hacerse cargo de su sobrina Daira. A causa de un oráculo infausto contra la niña, el padre Agenor pidió consejo al dios Pan, quien le sugirió que escondiera su condición de mujer y que le llamaran Dairos hasta tener quince años. En el momento en que tiene lugar la acción se da por terminada la oracular sentencia. Ya han pasado quince años y por ello el padre relata el secreto al escultor. Agenor sugiere a Anfiloquio que acuda al oráculo de Pan pues este dios le dará buen consejo. Anfiloquio confiesa al padre el objeto de sus andanzas por esos parajes y su inminente deseo sexual.⁷

En la tercera escena, la más extensa, aparecen reposando las hijas Nais e Iole junto al supuesto Dairos. Ambas hermanas están enamoradas de Dairos y a él le ofrecen besos y cariños. Hay aquí la insinuación pagana de una especie de *menage à trois* arcádico entre los primos pues las jóvenes buscan los favores de Dairos. Sin embargo, cuando las jóvenes se preparan para la escena amorosa, Dairos se desabrocha su jubón y al mostrar su pecho se dan cuenta de que él es, en realidad, también una mujer.⁸ Las primas huyen espantadas quedando Dairos (ya Daira) desmayada bajo la luz de la luna. Llegan entonces el escultor y el padre. Separados por el bosque, Anfiloquio encuentra el cuerpo

tiempo que ofrecen otra dimensión mucho más sexualizada de Lugones. En una de ellas le dice a Aglaura: “Siete jardines de amor hay en tí. Y te contaré en versos mejores la historia de Leda y el Cisne, y la de Dánae y la Lluvia de Oro con que el dios la empapó y la incendió inmortalizándola con su caricia. Pero esto no se lee a solas, sino ceñidos por el nudo que aprieta hasta la efusión de la vida en la sangre, leche y miel, rocío y néctar. Te espero. Ven” (90).

⁷ Textualmente: “La castidad, en tanto, se me subleva en fiebre. / Como jóvenes potros relinchando al pesebre, / mis veinte años reclaman su pasto de doncellas. / [...] / Por esto, desertando tan enervante brega, / me acogí a las campañas, en busca del modelo / que hasta hoy no pueden darme ni la tierra ni el cielo” (Escena II, 281).

⁸ Lugones se hace eco en esta escena de la tradición del disfraz varonil, cuyos antecedentes son visibles en la mitología griega y que a través de la Edad Media pasan al teatro áureo y se ponen en escena en muchas obras dramáticas de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina y hasta de Sor Juana Inés de la Cruz. Paralelamente, la dimensión *queer* aparece aquí insinuada por Lugones en otra de las variantes de la multiplicidad erótica del Modernismo.

de Daira e inmediatamente siente un tremendo deseo sexual. Sin embargo, llama a Agenor, regresan a casa, cenan y, finalmente, Anfiloquio expresa sus deseos de casarse con Daira pues su pecho le servirá de modelo para el voto a Diana.⁹ Al final, la luna aparece por la ventana iluminando los senos de Daira lo que, en último término, significa que la diosa acepta a la joven como modelo.

La copa inhallable se coloca de esta forma en la tradición pastoril grecolatina, tendente al idealismo y a la perfección, y con razón las primeras palabras de la obra nos ubican en una “cabaña griega al pie de un monte” (Escena I, 275). El origen de esta tradición puede encontrarse en Teócrito o Virgilio, autores a los que luego imitarían en Italia Giovanni Boccaccio o Jacopo Sannazaro. En la Península Ibérica, Bernardim Ribeiro, Garcilaso de la Vega o Jorge de Montemayor serán buenos ejemplos de una literatura de corte pastoril en la que también se interesaron los modernistas. Lugones, por tanto, echa mano de esa tradición pero dota a su obra de un sabor mitológico conectado con el exotismo modernista. Por otro lado, en *La copa inhallable* el tema central oscila entre el amor humano y las fuerzas divinas y naturales. Hay también una dosis de misterio que linda con ciertas ideas esotéricas y ocultistas a las que tan aficionado fue Lugones por esas mismas fechas y en su condición de masón. No hay aquí lugar para formalismos religiosos cristianos o católicos porque Lugones sigue aquí una religión mitológica y pagana y se acerca mucho a algunas ideas de lo que constituyó el sincretismo erótico, religioso y espiritual del Modernismo.¹⁰ Paralelamente, el sexo se contempla desde una perspectiva sumamente positiva y no pecaminosa.¹¹

⁹ Por eso dice: “Oh, diosa, he encontrado molde para mi copa. / El purísimo seno que esta doncella arropa / entre el lino y la vida de su propio perfume, / la castidad del tuyo con su elegancia asume. / [...] / refrenando mis besos haré una obra maestra; / y nuestros cuerpos vírgenes, bajo tu signo fausto, / consumirán su urgente pureza de holocausto” (Escena III, 299).

¹⁰ Como otros modernistas (Nervo, Darío...), Lugones gozó en vida de un constante interés por todas las cuestiones relacionadas con el ocultismo. Llegó al grado más alto de la masonería rioplatense, siendo miembro activo del Supremo Consejo del Grado 33 para la República Argentina y su obra tiene claras conexiones con estos intereses. En este sentido, son iluminadores los estudios de Enrique Marini Palmieri respecto al esoterismo de Lugones y también el de Sandra Hewitt y Nancy Hall en relación con un ensayo de Lugones y la teosofía de Madame Helena P. Blavatsky. Muy interesante es el libro de Bernardo Canal-Feijóo respecto al erotismo, teosofismo y telurismo en Lugones. Además, este es uno de los poquísimos críticos que ha dedicado cierta atención al teatro de Lugones. Canal-Feijóo dedica un apartado de su libro (55-70) a la pieza “Los tres besos”, la última del “Teatro quimérico” y de la que trataremos después. Para una iluminadora visión del ocultismo modernista en relación con el género de la narrativa, véase el libro de Fraser.

¹¹ Cuando Dairos cuenta la aparición de un fauno (otro motivo muy modernista) en su camino describe la consumación sexual de este modo: “Y de pronto creíme preso en aquel asilo / por la ronda de un fauno, que mi terror convulso / vio venir de la sombra con vencedor impulso. / [...] / Y entre mis apretadas piernas, como una cuña, / creí que penetraba su rústica pezuña” (Escena III, 285). Los elementos mitológico-eróticos son constantes en todo el Modernismo. En su soneto “Dafne”, Darío desarrolla el motivo mitológico del dios Pan para representar el hermanamiento del amor y la poesía, del héroe y el amante. También en el poema dariano “Leda”, la muchacha

Hay aquí un adelanto de la real condición femenina del supuesto pastor Dairós y, al mismo tiempo, un deseo de realización sexual que llegará al final mediante el esponsorio con Anfiloquio. También, con frecuencia, el sexo queda relacionado directamente con la divinidad, de ahí que al final de la obra Daira exclame inspirada “¡La diosa me penetra!” (Escena VII, 299). Temáticamente, interesa la conexión de Diana con la luna, y por ello es lógico que Anfiloquio busque para su copa unir “la gracia de la virgen al blancor de la luna” (Escena II, 281). Lugones contempla así la vida regida por impulsos masculinos y femeninos y en ello se acerca a algunas creencias de las culturas indígenas pre-hispánicas y las mezcla con todo un conjunto de ideas ocultistas al incluir también a la divinidad. La copulación no se debe sólo a la proximidad con la mujer sino al hermanamiento con la tierra, la perpetuación de la materia y la proximidad con lo divino. Muchas de estas ideas pueden conectarse con la espiritualidad modernista finisecular y la idea de la sexualidad sagrada.

Las acotaciones ofrecen la clave de que nos encontramos en un ambiente de amenidad, el clásico *locus amoenus* que se perfila, por ejemplo, al inicio de la tercera escena: un bosque, unos juncos, la orilla de un río, una glorieta rústica, el musgo y una encina. Junto a todo ello, la presencia constante de los elementos naturales del día y de la noche. Al principio se habla de un sol que ya declina en el horizonte y progresivamente va llegando el crepúsculo hasta la aparición de la luna que toma un gran protagonismo al final iluminando los senos de Daira. En estas acotaciones destaca también junto a lo visual el empleo de las percepciones sensoriales, sobre todo las auditivas: “Óyense a ratos en el monte los balidos del rebaño y el son irregular de la esquila” (Escena I, 275); “chirrían a lo lejos algunas cigarras” (Escena I, 277); “Suenan en el monte compases de flauta” (Escena I, 277). Se trata de acotaciones hondamente líricas en las que se deja ver al Lugones poeta. El léxico es poético como en la primera acotación: “A lo lejos, entre la arboleda, vese *rielar* el agua de un río” (Escena I, 275). En esa misma acotación encontramos en medio de la prosa un endecasílabo de gran musicalidad al contener acentos en cuarta y octava sílaba y, además, al caer el acento en la misma vocal “e” y con rima interna asonante e-a: “Bajo una higuera que sombrea el patio” (Escena I, 275). Toda la pieza contiene un buscado lirismo al estar escrito en su mayor parte en alejandrinos pareados. En resumidas cuentas, desde un argumento aparentemente simple, cargado de mitología y erotismo, Lugones logra en *La copa inhallable* apuntar algunas ideas que conforman el universo ideológico del Modernismo y que permiten encuadrar también esta pieza en la estética de un posible teatro modernista.

está alcanzada sexualmente y en el fondo del bosque aparecen chispeando los ojos turbados del dios Pan. El motivo del fauno en relación con lo erótico aparece también en el poema que abre *Cantos*, el célebre “Yo soy aquel...” rubendariano: “Hipsipila sutil liba en la rosa, / y la boca del fauno el pezón muerde” (629, vv. 75-76). Todo esto demuestra que el teatro de Lugones se configura también dentro del universo estético-cultural modernista.

El Pierrot negro

La pantomima en prosa que Lugones tituló *El Pierrot negro* se estructura en cuatro cuadros divididos a su vez en cinco, siete, una y cinco secciones respectivamente. El argumento es como sigue: Pierrot ha caído en una vasija de pintura negra y de ahí su denominación de Pierrot negro. Está enamorado de Colombina pero ella no le hace caso y consiente a los favores de Arlequín. Los dos se ríen de Pierrot por su accidente y desesperado Pierrot pide ayuda a un tintorero para que lo destiña, pero éste no conoce ninguna sustancia con que ayudarle. Topa con Polichinela a quien también le pide consejo y éste le sugiere que al no existir en la tierra decolorante alguno sólo un viaje a la luna corregirá su defecto por ser aquel “reino de la blancura” (Cuadro primero, V, 305). Decepcionado ante tan descabellada idea, Pierrot acude a la consulta de un alquimista a quien le explica su problema y el profundo amor que siente por Colombina. Habiendo ensayado diversos decolorantes el alquimista no logra nada e intenta varias otras fórmulas sin éxito. Pierrot insiste en su deseo de ir a la luna y el alquimista acaba por permitirle dándole una escoba sobre la que monta Pierrot volando por el aire hasta la luna. Una vez allí se decepciona al contemplar la oscuridad de aquel astro y se estremece. Piensa que todo ha sido en vano. Al final se lanza de nuevo al infinito y acaba llegando otra vez a la tierra, precisamente a una fiesta campestre en la que está Colombina. En su descenso se ha blanqueado gracias al agua de las nubes y regala a Colombina unas piedras recogidas en la luna que resultan ser diamantes. Ésta las arroja tras de sí y besa amorosamente a Pierrot.

De este argumento fantástico se infiere una temática muy del gusto modernista. Lugones toma aquí el tema del escapismo —la huída del mundo real— y lo conecta con el motivo de la luna y el tema del amor. El viaje a la luna supone una purificación del alma de Pierrot y por ello Colombina rechaza en último término lo material —los diamantes— en favor de lo anímico —el sentimiento amoroso. Lugones toma el personaje de Pierrot de la antigua *commedia dell'arte* italiana, personaje que luego pasó al teatro dieciochesco francés y a todo el siglo XIX. Desde el Romanticismo, Pierrot sufrió una progresiva proliferación en innumerables obras que llegan al Modernismo. De hecho, este personaje aparece en el *Théâtre chimérique* (1896) de Jean Richepin, título del que acaso se sirvió el mismo Lugones. Lo mismo puede decirse de varios poemas de *Jadis et naguère* (1884 y 1891) de Paul Verlaine y otros de Théodore de Banville, por citar sólo algunos posibles antecedentes. Igualmente, Pierrot fue objeto de diversos perfiles iconográficos que van desde Aubrey Beardsley hasta Pablo Picasso y toda una profusión artística carnavalesca. Sin embargo, creemos que la fuente más cercana al Pierrot de Lugones se halla en la particular y compleja recreación del personaje llevada a cabo por Jules Laforgue en “Complainte de Lord Pierrot” (*Les Complaintes*, 1885).¹² El pálido Pierrot de Lugones es un melancólico amante de la luna y un desairado galanteador de

¹² Allen W. Phillips, primero, y Raquel Halty Ferguson ya estudiaron el parentesco lugoniano con Laforgue. Para una mayor información del sentido y desarrollo literario del personaje de Pierrot, véanse los detallados aportes incluidos en el recomendable libro de Rafael Alarcón Sierra sobre Manuel Machado, *Entre el Modernismo y la modernidad...* (333-345).

Colombina. Esta última pertenece también a la tradición italiana y con su frivolidad y coquetería atrae a cuantos la cortejan. De ahí su simbolismo: el eterno femenino que ríe constantemente en la obra adquiriendo trazos de soledad y tragedia. En este sentido, y sobre todo por su continua risa, la Colombina de Lugones conecta con la dieciochesca marquesa Eulalia de Darío y las dos se ubican en ese culto modernista al eterno femenino.¹³ De hecho, las relaciones entre Darío y Lugones necesitan todavía hoy una profunda revisión. Algunas de sus ideas establecen múltiples conexiones entre sus obras.¹⁴ En Lugones hay un final optimista por el que se contempla al poeta con una posible salida dentro de la sociedad en la que vive. El juego colorista de blanco-negro tiene su paralelo en la constante alternancia cromática de luz-oscuridad, día-noche, luna-tierra. Iniciado el cuadro primero el vestido ennegrecido de Pierrot se contrasta con la policromía del traje de Arlequín. En ese mismo cuadro es “noche casi completa” (Cuadro primero, III, 303) y poco después “la luna ha asomado por el horizonte, y sus rayos comienzan a iluminar la escena” (Cuadro primero, IV, 304). Algo después “la luz lunar empieza a penetrar por la ventana con progresivo esplendor” (Cuadro segundo, VI, 308) y llega a hacerse deslumbradora.

Técnicamente se trata de una obra dispuesta linealmente en la que sólo oímos la voz del narrador, casi a modo de acotaciones y donde nunca habla ningún personaje: únicamente los vemos actuar. En este sentido, la pieza se acerca mucho al género cuentístico aunque mantiene una dimensión teatral perfectamente representable, al igual que el resto de las piezas aquí comentadas del “Teatro quimérico”. El primer cuadro corresponde a la introducción de la trama, los dos siguientes cuadros son el nudo de la acción y el último es el desenlace feliz de los hechos. Es interesante también la habilidad de Lugones para incluir en una pieza como esta, de aparente banalidad, ideas universales

¹³ En la pieza de Lugones la carcajada y la risa de Colombina es continua. Pierrot la oye incluso desde la luna: “De pronto se estremece. La risa de Colombina acaba de llegar a sus oídos. No; es un sueño, una locura. Mas la risa vuelve a oírse... Pero la risa de Colombina estalla por tercera vez” (Cuadro tercero, I, 309). En “Era un aire suave...”, de Darío, poema incluido en *Prosas profanas y otros poemas* (1896), leemos: “Al oír las quejas de sus caballeros, / ríe, ríe, ríe la divina Eulalia” (550, vv. 25-26); y más adelante: “junto a los rivales, la divina Eulalia, / la divina Eulalia, ríe, ríe, ríe” (551, vv. 57-58), para concluir al final: “pero sé que Eulalia ríe todavía, / ¡y es crüel y eterna su risa de oro!” (551, vv. 79-80). Por otro lado, las recreaciones de Pierrot podrían estudiarse dentro del Modernismo en autores como Enrique Gómez Carrillo (“Pierrot celoso. Pantomima en tres cuadros”), Manuel Machado (“De la historia de Pierrot”), Jacinto Benavente (“La blancura de Pierrot”). Lugones tiene también otros textos sobre Pierrot incluidos en *Lunario sentimental*.

¹⁴ En este sentido, y respecto al personaje de Pierrot en uno y otro autor, es interesante el artículo de Rosa Sarabia en el que se analiza en parte *El Pierrot negro* de Lugones y el texto de Rubén Darío “Pierrot y Colombina, la eterna aventura”, de 1898. El análisis de Sarabia parte de las categorías semiológicas formuladas por Tadeusz Kowzan para el arte del espectáculo. Según Sarabia, tanto en Darío como en Lugones, Pierrot “es vehículo perfecto para transmitir las emociones de tristeza y los sentimientos de soledad y aislamiento del artista en una época conflictiva y contradictoria como la del fin del siglo XIX y principios del XX” (82).

como el empleo por parte del alquimista de los cuatro elementos naturales (fuego, agua, tierra y aire), desarrollados respectivamente en el cuadro segundo, secciones III (la llama, la aparición de las ondinas), IV (las ninfas de la tierra) y V (la brisa y la Sílfide). En relación con todo esto, es significativa la insistencia de los aspectos mitológicos en el teatro de Lugones. Las ondinas, por ejemplo, eran seres de la mitología nórdica, hadas de los lagos equivalentes a las náyades de la mitología clásica. Por otro lado, es curioso el hecho de que Ondina sea la protagonista del cuento homónimo de Friedrich de la Motte Fouqué, fechado en 1811, y que a su vez sea símbolo de la materia que aspira a fundirse con lo espiritual. También se halla en el texto una mención a Sílfide tomada de la mitología germana. Lugones, por tanto, altera a su gusto diferentes culturas pero ofrece en esta pieza un canto al amor y un elogio a la luna como benefactora de los amores humanos mezclándolo todo con los aspectos mágicos de la alquimia. Las cuestiones de fantasía que se hallan a cada paso en esta pieza merecerían por sí solos un estudio aparte y constituyen otra de las vertientes que conectan el teatro de Lugones con el Modernismo.¹⁵

Los tres besos

La última de las obras incluidas en el “Teatro quimérico” lleva por título *Los tres besos* y es la única pieza teatral de Lugones que ha recibido cierta atención crítica. Así lo hizo Bernardo Canal-Feijóo, quien al tratar de Lugones juzga *Los tres besos* como “la única pieza estimable de su ‘Teatro quimérico’” (68). Organizada en forma de comedia, *Los tres besos* lleva por subtítulo “Cuento de hadas” y se estructura en cuatro cuadros de seis, nueve, nueve y cuatro escenas respectivamente. La obra está escrita en versos predominantemente octosilábicos con alternancia de alejandrinos (a veces pareados como en el relato de la “Leyenda” y como ya había hecho en *La copa inhallable*) y también, en algún caso, de endecasílabos. La comedia en cuestión relata la historia fantástica de un grupo de señores y criados que pasan un almuerzo en el campo junto a una fuente mágica que transformará sus vidas. En esa fuente que encierra una leyenda funesta de duendes y hadas, los señores —Dalinda, Jacinto, Reinaldo— y los criados —Dorotea, Graciana y Calisto— verán sucederse los hechos y transformaciones más inverosímiles. Dalinda se interesa por los poderes de esa mágica fuente y producirá en Calisto, por ejemplo, la erupción de una cresta de gallo en su cabeza por beber de la fuente. Sólo el beso de amor de una mujer le devolverá a su estado originario. Al final de la obra nos damos cuenta de la parodia subyacente en la obra pues todo resulta ser una

¹⁵ El elemento de lo fantástico en la obra de Lugones ha merecido diferentes estudios por parte de la crítica. Nancy M. Kason analizó estos aspectos en relación con las teorías de Tzvetan Todorov y los cuentos fantásticos de *Las fuerzas extrañas* (1906). Por su parte, Gaspar Pío del Corro dedicó todo un libro al análisis del mundo fantástico de Lugones. Las cuestiones de lo extraordinario, lo inverosímil, la locura y lo fantástico en la obra de Lugones conectan con la prosa de Horacio Quiroga y aun con la de Jorge Luis Borges, autores que tuvieron siempre en cuenta a Lugones. Asimismo, la poesía de Borges debe más de lo que parece a la huella de Lugones, según mostró Jorge J. Monteleone.

mera invención de Lugones, quien es por boca de Reinaldo el autor mismo de la comedia: “Leopoldo Lugones / Doctor en lunología” (Cuadro IV, esc. 4, 396).

Los personajes de la obra no ofrecen en ningún caso una dimensión psicológica profunda y son más bien meros tipos de la comedia clásica española, actuando Calisto como un verdadero gracioso. No se trata, sin embargo, de una pieza bien dispuesta porque todo queda muy disgregado donde los personajes resultan al final ser simple imaginación y fantasía del poeta. En este sentido, no es una comedia clásica sobre todo porque puede entroncar también en el ámbito de lo fantástico con la tradición de los autos sacramentales calderonianos, si bien en *Los tres besos* no hay vestigio alguno de religiosidad católica. En su estudio, Canal-Feijóo ve grandes paralelismos entre el teatro de Shakespeare y el de Lugones y estudia el tema de la leyenda de la fuente maldita en relación con el amor prohibido.¹⁶

Junto a las cuestiones mágicas y astrológicas de esta obra resulta interesante entroncar esta pieza de Lugones con la tradición de las comedias de magia del teatro de los siglos XVIII y XIX en España, tradición que Canal-Feijóo no menciona en su estudio. Una de las obras cumbre de esta especie de subgénero fue *La pata de cabra* (1829) de Juan de Grimaldi, obra que gozó de inmensa popularidad en la época. Como ella, también *Los tres besos* recoge aspectos dramáticos, mitológico-burlescos de magia y lo que resulta más curioso es que existen algunas coincidencias. En la obra de Grimaldi el tema básico es que el amor lo vence todo y en Lugones, aunque no queda tan explícito, parece haber también un canto ante la fuerza del amor. En la última escena de *Los tres besos*, además, cuatro personajes de la comedia —el hada, el duende, Jacinto y Dalinda— realizan como por arte de magia un viaje a la luna. Igualmente, el don Simplicio Bobadilla de la pieza de Grimaldi emprende al final del segundo acto un viaje hacia la luna del que acaba malparado. La pieza de Grimaldi, sin embargo, ofrece una disposición mucho más clara que la de Lugones. El argentino mezcla todo en esta pieza: la locura, la fantasía, la imaginación, lo visionario, lo extraordinario, lo mágico y lo sobrenatural. En *Los tres besos*, pese a todo, encontramos puntos de contacto con las otras tres obras de su serie. Se inicia, por ejemplo, con un ambiente pastoril que recuerda el lugar ameno de *La copa inhallable*. Hay también aspectos sociales como, por ejemplo, la desigualdad de la pastora Graciana y la señora Dalinda a los ojos de Calisto. Estos aspectos entroncan con algunas de las ideas de *Dos ilustres lunáticos*. La idea de lo eterno femenino se percibe además en *Los tres besos*, en concreto en el personaje de la rubia Dalinda.¹⁷ Esta misma idea de lo femenino ya apareció en la figura de Colombina

¹⁶ Canal-Feijóo argumenta que la interpolación del “Teatro quimérico” en *Lunario sentimental* “respondió a intencionalidades igualmente profundas que las que indujeron a Shakespeare a intercalar sus simulacros teatrales dentro del *Hamlet* (Acto 3, Escena II), y de *A Midsummer Night's Dream* (Acto V)” (60). Canal-Feijóo estudia también la funcionalidad de los nombres de la obra y al hablar de la leyenda de la fuente, incluida en *Los tres besos* señala que ésta arranca del mito platónico del Andrógino (Banquete) y representa “la feliz unidad primordial: de la Hembra un Hada; del Varón un Duende [...]” (66).

¹⁷ Dalinda es descrita así por su hermano Jacinto: “Es con todos así. Congoja o lloro / los menosprecia al par su alma insumisa; / pero al reír, su corazón de oro / salta a su boca amonedado

de *El Pierrot negro*, lo que muestra una cierta unidad en el “Teatro quimérico” de Lugones.

Valoración final

Hasta aquí hemos querido ofrecer una análisis global del “Teatro quimérico” de Lugones a fin de enjuiciar su valor en el contexto de la posible existencia de un teatro modernista hispanoamericano. La primera conclusión a la que llegamos estriba en la marcada diferencia que existe entre el arte dramático de Lugones y el de otros autores rioplatenses contemporáneos de tema gauchesco, como Martín Coronado (1850-1919), o de tema social como el célebre Florencio Sánchez (1873-1910). Acorde con la dimensión cosmopolita y escapista del Modernismo, Lugones tiende en su teatro más a lo cosmopolita que a lo local, más a un teatro elevado que popular, y que abarca un conjunto de temáticas y problemas con los que el espectador culto puede identificarse. En la primera pieza, *Dos ilustres lunáticos*, nos encontramos con una farsa de contenido político y filosófico a partir del diálogo de don Quijote y Hamlet. En la segunda, *La copa inhallable*, se recrea una historia aparentemente banal ofreciendo una mezcla de erotismo en conexión con un sentido ocultista, todo ello rebozado con un notable lirismo. En *El Pierrot negro* presenciamos una historia sentimental en la que un viaje a la luna permite al protagonista alcanzar su objetivo amoroso no sin antes sufrir los desdenes del eterno femenino representado por Colombina. Por último, en *Los tres besos* se concentra toda una dosis de irrealidad, de magia y fantasía, de leyenda de hadas y duendes que alteran la vida de los personajes de la obra.

Estas cuatro piezas muestran en conjunto un múltiple interés por parte de Lugones a la hora de enfrentarse a los temas más diversos. A pesar de una aparente inconexión entre ellas, estas obras ofrecen una red de convergencias que contienen algunos de los lugares más comúnmente recorridos por la poética del Modernismo: el arte, el erotismo, la espiritualidad, el ocultismo, lo mitológico... A la vez, estas piezas –al igual que la totalidad de los textos de *Lunario sentimental*– coinciden en un mensaje abstracto al lector, a veces escasamente racional y casi burlesco. Así, en cada una de estas piezas hay lugar para lo quimérico, sea esto entendido como lo fantástico, lo imaginario o lo misterioso, aspectos asimismo visibles en la prosa de Lugones y de buena parte de los autores modernistas. También todas estas breves obras se relacionan por la presencia de la luna: astro testigo en el primer caso; astro iluminador de la muchacha en relación con Diana en la segunda pieza; luna como imperio de la blancura en la tercera obra y, finalmente, luna como paraíso amoroso en la última comedia.

En todas estas piezas permanece siempre un cuidado por el lenguaje que eleva a categoría artística estas obras aun cuando no sean lo mejor que en vida escribió Lugones. A nuestro juicio, sin ser este logro dramático comparable en valor con el poético de Lugones, no puede obviarse que su creación dramática muestra el filón de lo extraordinario, lo oculto, lo fantástico, lo mitológico, lo mágico y aun lo social y lo

en risa. / Es coqueta. Quien necio la contemple, / hallará en su altivez ingrato choque” (I, Escena II, 320-321).

político. En el caso de Lugones, y aunque sea en el marco de un libro de ruptura y cambio con lo anterior como *Lunario sentimental*, sí cabe hablar de un teatro modernista que favorece la mejor comprensión artística y estética del Modernismo en su totalidad y particularmente de su obra. Es por ello que, a la luz del precedente análisis, resultaría tan cuestionable negar la existencia de un teatro modernista como darle una preponderancia mayor de la que realmente tuvo en su época. El caso de Lugones resulta ser uno de los paradigmas de un teatro modernista personalísimo de Lugones, pero siempre entendido éste como lo que fue: una de las variantes artísticas menos recorridas dentro del amplio y hasta contradictorio fenómeno que fue el Modernismo.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN SIERRA, Rafael.

1998 *Entre el Modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado* (Alma y Caprichos). Sevilla: Diputación de Sevilla.

2006 “El Quijote modernista (Unamuno, Maeztu, Azorín)”, en “*No ha mucho tiempo que vivía*”. De 2005 a Don Quijote. Ed. de Rafael Alarcón-Sierra. Jaén: Universidad de Jaén, pp. 345-389.

CANAL-FEIJÓO, Bernardo.

1976 *Lugones, y el destino trágico*. Buenos Aires: Plus Ultra.

CAVALLARI, Héctor H.

1986 “El *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones: parodia textual y configuración discursiva”, *Revista Iberoamericana* 137:895-907.

CORRO, Gaspar Pío del.

1971 *El mundo fantástico de Lugones*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

DARÍO, Rubén.

1975 *Poesías completas*. Ed. de A. Méndez Plancarte y A. Oliver Belmás. Madrid: Aguilar.

DAUSTER, Frank.

1966 *Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX*. México: De Andrea.

FERGUSON, Raquel Halty.

1981 *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna*. Londres: Tamesis Books.

FRASER, Howard.

1992 *In the Presence of Mystery: Modernist Fiction and the Occult*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

FRUGONI DE FRITZSCHE, Teresita.

1982 “El ‘teatro quimérico’ de Leopoldo Lugones”, *Cuadernos de Teatro* 3:23-36.

GÁLVEZ, Marina.

1988 *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Editorial Taurus.

- GRIMALDI, Juan de.
1986 *La pata de cabra*. Ed. de David T. Gies. Roma: Bulzoni.
- HEWITT, Sandra y Hall, Nancy Abraham.
1984 "Leopoldo Lugones and H.P. Blavatsky: Theosophy in the 'Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones'", *Revista de Estudios Hispánicos* 18:335-343.
- JAIMES-FREYRE, Mireya.
1996 "La ausencia de un teatro modernista en Hispanoamérica", en *El teatro en Iberoamérica*. México: International Institute for Ibero-American Literature, pp. 149-155.
- KANEV, Venko.
1997 "Ironía y lenguaje en *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26:29-42.
- KASON, Nancy M.
1990 "The Fantastic Stories in *Las fuerzas extrañas* by Leopoldo Lugones", en Olena H. Saciuk (ed.). *The Shape of the Fantastic*. New York: Greenwood Press, pp. 93-99.
- KIRPATRICK, Gwen.
1989 "*Lunario sentimental* and the Destruction of *Modernismo*", en *The Dissonant Legacy of Modernismo*. Berkeley: University of California Press, pp. 144-169.
- LAMB, Ruth S.
1967 "Rubén Darío: el Poeta en el teatro", *Latin American Theatre Review* 1:18-26.
- LUGONES, Leopoldo.
1909 *Lunario sentimental*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano, 1909.
1984 *Cancionero de Aglaura. Cartas y poemas inéditos*. Ed. de María Inés Cárdenas de Monner Sans. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
1988 *Lunario sentimental*. Ed. de Jesús Benítez. Madrid: Cátedra.
- MAIORANA, María Teresa.
2005 "Hamlet en su soledad", *Estudios, reflexiones, miradas de una comparatista*. Buenos Aires: Editorial Biblos, pp. 217-228.
- MARINI PALMIERI, Enrique.
1988 "Esoterismo en la obra de Leopoldo Lugones", *Cuadernos Hispanoamericanos* 458:79-95.
- MONTELEONE, Jorge J.
1987 "Borges, lector del *Lunario sentimental*", *Alba de América*:89-105.
- NAVARRO, Carlos
1964 "La visión del mundo en el *Lunario sentimental*", *Revista Iberoamericana* 57:133-152.
- NEGLIA, Erminio G.
1993 "El teatro modernista en Hispanoamérica", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 17:549-556.

- PHILLIPS, Allen W.
1958 “Notas sobre una afinidad poética: Jules Laforgue y el Lugones del *Lunario sentimental*”, *Revista Iberoamericana* 23:43-64.
- PREMAT, Julio.
1997 “*Lunario sentimental* o la palabra inhallable: reflexiones sobre la profusión lugoniana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 46:199-210.
- ROGGIANO, Alfredo A.
1976 “Qué y qué no del *Lunario sentimental*”, *Revista Iberoamericana* 94:71-77.
- SARABIA, Rosa.
1987 “Darío y Lugones: dos visiones modernistas de Pierrot”, *Latin American Theatre Review* 21:75-83.
- SCARI, Robert M.
1972 “Algunos procedimientos técnicos y temáticos del *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 263-264:369-397.
1974 “Los cuentos de *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 2-3:883-894.
- SCHMIDHUBER, Guillermo.
1989 “El Modernismo hispanoamericano y el teatro: una reflexión”, *Revista Iberoamericana* 55:161-171.