

Ironía y lenguaje en «Lunario sentimental» de Leopoldo Lugones

La multiplicidad de escritos sobre el modernismo hispanoamericano limita todo acercamiento con pretensiones definatorias. Los diversos enfoques ampliaron su dominio a la prosa, extendieron sus fronteras para llegar a la Generación del 98 de España, modificaron sus límites históricos para incluir a Martí, trazaron diferentes etapas de sus evolución, lo definieron como movimiento, escuela, época ¹. Las lecturas contemporáneas añaden nuevas interpretaciones, desciframientos y valorizaciones.

No han sido soslayadas las circunstancias históricas del modernismo. Françoise Perus apoyándose en Halperín Donghi define la época como «la implantación del modo de producción capitalista en escala continental» con la formación de «sociedades neocoloniales, semicolonias y dependientes» ². Explicar el entorno histórico no significa necesariamente una homología entre realidad y literatura. Sin embargo, a partir de ahí se ha logrado otro consenso de las opiniones en cuanto a la posición del artista dentro de la sociedad y su relación cosmopolita con el mundo en el momento de la integración de Latinoamérica al mercado mundial. Esta relación implica la apropiación de las escuelas literarias europeas, la aparición del exotismo, así como del inconformismo y el pesimismo mayor de los modernistas. El inconformismo presupone la combatividad propia de Martí, el pesimismo implica el rechazo idóneo de Lugones. La realidad histórica condicionó varias actitudes de los modernistas como evasión, rechazo, renuncia, crítica, ironía y sarcasmo,

¹ Ver al respecto a Retamar, Roberto Fernández, «Modernismo, Noventaiocho, Subdesarrollo» en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, Ed. Casa de las Américas, Cuaderno N° 16, La Habana, 1975.

² Perus, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1976. La obra citada de Halperín Donghi es *Historia contemporánea de América Latina*.

combatividad, etc., que contribuyeron a la riqueza textual y estilística del modernismo.

Son conocidas las actitudes y las posiciones ideológicas cambiantes de Lugones durante su recorrido de hombre público y poeta que lo llevaron al retraimiento y al suicidio. Desempeñó cargos públicos, armó escándalos, disfrutó el éxito y padeció el abandono. Su obra dejó una huella profunda en las letras hispanoamericanas. Borges lo proclamó maestro. La crítica no tardó en explorar las múltiples vertientes de su obra. Lo que llamó de inmediato la atención fue el lenguaje. Pero si concebimos el lenguaje, codificado socialmente, como el instrumento por excelencia para transmitir las experiencias vividas, podríamos asimismo detectar a través de éste la visión del mundo, la actitud adoptada, el espíritu que anima la obra. El lenguaje o los lenguajes empleados, la selección de los temas y los recursos estilísticos pueden revelar una cosmovisión. Baste citar algunas observaciones del autor y de los investigadores de su obra. M. R. Barnatán recoge una frase del poeta que referida a *Lunario sentimental* resulta significativa: «Especie de venganza con que sueño desde mi niñez, siempre que me veo acometido por la vida»³. Su actitud con respecto a la luna se exterioriza en la afirmación siguiente de Carlos Obligado: «Ni la deidad majestuosa de los antiguos, ni el astro soñador de los románticos: sino más bien la activa e inquietante luna, la luna del hechizo de los siglos medios, que un poeta actualísimo examina, penetra, vulgariza y casi echa a rodar por la tierra»⁴.

Ningún observador pasa por alto la ironía y el sarcasmo y el humor más bien amargo de Leopoldo Lugones. Todo lector se percató del proceso de desmistificación que se opera en su obra. Las raíces de esta actitud hay que buscarlas en la inutilidad sentida en el mundo burgués que destrona a los artistas de su pedestal y los hace asumir la actitud irónica o sarcástica, apegada a la realidad inmediata, o la actitud esteticista tendiente a crear una realidad ficcional. Las dos actitudes no se excluyen mutuamente, sino que convergen. Lugones no escapa a este fenómeno artístico. Anuncia su posición frente a la sociedad en el título de su primer poema del *Lunario*: «A mis cretinos». Su cosmovisión escéptico-irónica determina su relación tanto con la realidad como con los lenguajes escogidos, impregnados de ironía y sarcasmo, sátira y caricatura.

LA IRONÍA

Lugones maneja con admirable maestría la ironía que muchas veces se transforma en sarcasmo y caricatura. A lo largo de la lectura del *Lunario*

³ Bartanán Marcos-Ricardo, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, coordinador Luis Iñigo Madrigal, Ed. Cátedra, Madrid, 1987, pág. 675.

⁴ *Ibidem*.

sentimental el lector palpa y disfruta de la ironía habitual o se estremece frente a la ironía conceptual⁵. La *ironía habitual* consiste, en términos generales, en decir lo contrario de lo que se piensa o decir en serio lo que no se piensa seriamente, es decir, la esencia no es lo visible, sino su contrario. Esta ironía aparece cuando se confrontan lo subjetivo y lo objetivo atribuyéndole objetividad a lo subjetivo, pero al mismo tiempo la objetividad real destruye la objetividad aparente que se le ha atribuido a lo subjetivo. La ironía usual disimula, distorsiona o niega la significación primaria de un pensamiento, juicio o conducta. Al llamar a sus detractores «líricos doctores»⁶, Lugones debilita la seriedad que supone el concepto de doctor. La ironía llega al sarcasmo al continuar con «vuestra *Nada* oculta(...)», pero se puede transformar en humor en «Cazuela haremos luego /del gallo de Esculapio». La ironía explora múltiples y variados derroteros en *Lunario sentimental*. Está presente en las metáforas, en los símiles y en la adjetivación referentes a la luna. La luna es «ficha», «faz lampiña de un mandarín de afeitadas cejas», «atún del badulaque», «gran perol», «tarántula del diablo», «maléfico vocablo», «íntima planchadora», etc. Esta proliferación de metáforas en que toda la cadena de significantes tiene un solo significado: la luna, es un procedimiento muy usado por Lugones. La intensidad de la ironía habitual puede aumentar o disminuir. La ironía sonrío en la determinación «(...) clara como un remanso /De firmamento, la luna repleta, /se puso con gorda majestad de ganso /A tiro de escopeta», pero se ensombrece en «Como un ojo sin iris tras de anormal pestaña /La luna evoca nuevos seres».

En *Lunario sentimental* prevalece la *ironía conceptual* que determina la relación autor-cosmovisión-mundo real. Es necesario observar que no es posible escindir de modo tajante ambos tipos de ironía que se complementan y entrecruzan. La ironía conceptual o nocional supone una visión irónico-escéptica del mundo real propia de Lugones y sus coetáneos. Se le llama conceptual, porque engloba todo lo que el poeta ve o toca, es una manera de concebir el mundo, de acercarse a él a través de una ironía fundamental que pone en evidencia sus fallas. Es necesario acotar de inmediato que esta ironía en el caso de Lugones no significa negación total, sino una visión crítica y pesimista. Sus formas son también numerosas y diversas. La simple ausencia del mundo real puede indicar su presencia. La suplantación del mundo real por el literario ironizado, desmitificado o parodiado supone su aparición. La poesía de Lugones es portadora, sin embargo, de la negación que refleja su cosmovisión escéptica y a menudo supera los marcos de la ironía habitual. Esta negación rebaja de rango lo sacralizado por la sociedad. Cuando los árboles se

⁵ Acerca de los conceptos «ironía habitual» e «ironía conceptual» ver los libros de Slavov, Iván, *La ironía en la estructura del modernismo*, Editorial Nauka y Izkustvo (Ciencia y Arte), Sofía, 1979 y Pasi, Isak, *Lo gracioso*, Editorial Nauka y Izkustvo, Sofía, 1979.

⁶ Para los ejemplos y las citas se ha utilizado la excelente edición de Jesús Benítez de *Lunario sentimental*, Ed. Cátedra, Madrid, 1988.

vuelven de «cinc y arsénico» y el mar se metamorfosea en un «venenoso mar de antimonio» y las ciudades se convierten en «las Ciudades de la Peste» la ironía habitual cede el lugar a la conceptual, motivada por el escepticismo. Su actitud menospreciativa, su irreverencia se corroboran en versos como «la democracia de los chacales» o «los lobos de rostros judiciales», o cuando recomienda «echaos o comerla» (la luna), «bebedla en vinagre».

Es preciso volver a subrayar que la negación lugoniana no es definitiva ni total, su actitud irónico-burlesca tampoco es nihilista del todo. Aun satirizando las verdades dogmatizadas de los principios autoritarios impuestos por el sentido común burgués, Lugones reconoce la supremacía del mundo real lo que salva su obra del agotamiento prematuro y el desgaste temporal. El poeta cree en el conocimiento humano y muchas veces hace alarde del mismo. Cree también en la literatura y la crea mejor que muchos otros. Su visión del mundo lo lleva a fustigar con vehemencia el momento histórico que vive y determinados aspectos de la realidad circundante. Pero, por otro lado, la vuelta al pasado puede implicar la recuperación de ciertos valores. La apropiación irónica de la realidad revela en Lugones un *esteticismo* elevado que es una de las características fundamentales del modernismo. Ironizando o burlándose, Lugones vislumbra la posibilidad de reemplazar la fea realidad, que muchas veces evoca, por otra ideal: la del arte, lo que desmiente el rechazo total. Se intuye en *Lunario sentimental* un aristocratismo esteticista quizá un tanto narcisista. Su hijo afirmaba que a Lugones nunca le interesó que su obra llegara al vulgo. A partir del esteticismo —que podría ser limitativo— el poeta adquiere de hecho la libertad en el tratamiento de los temas y los estilos, en el juego del palimpsesto, volviendo a tradiciones lejanas, utilizando diversas fuentes. Ennoblecen y vulgarizan, negar o afirmar dependen de su libre albedrío. Sin embargo, la libertad estilística y estructural, los juegos lingüísticos respetan ciertos límites. Lugones no traspasa la frontera detrás de la cual está la destrucción y la negación del arte. El poeta exhibe su superioridad con respecto a la realidad y las formas artísticas tradicionales, pero no niega la existencia del arte y de la realidad tangible. Lugones destruye, pero a la vez construye. De este juego dialéctico entre subjetividad y objetividad, entre signo y referente nace su actitud irónico-burlesca. El disfrute evidente de esta libertad superior, aunque siempre limitada, mediante la cual el esteticismo modernista pretende ser el único morador de la torre de marfil, es encauzado por Lugones hacia fines terrenales. La autoironía que menciona su nombre pone una rienda al esteticismo desbocado. Lugones renuncia a traspasar el umbral del más allá reconociendo tácitamente que la negación irónica no es la solución de la tensión entre esteticismo y realidad. Se cuelga dentro de la ironía demoledora la risa del humor vivificante del que él mismo no se retrae: «Dando un tropo más justo /Mi poético exceso /Naturalmente es queso». Es la ironía la que se ensaña con la imagen de la familia burguesa que mira «con alelado estupor de jirafa» los fuegos artificiales de la fiesta: «A su lado el esposo, /Con dicha completa, /Se asa en tornasol, /Como una chuleta; /Y el bebé que fingía

sietemesino chiche, /no es ya más que un macabro fetiche. /La nodriza, una flaca escocesa, /Va, enteramente isósceles, junto a la suegra obesa, /Que afronta su papel de salamandra /Con una gruesa /Inflación de escafandra, /Mientras en vaivén de zurda balandra /Goza sus fuegos la familia burguesa.» Es el mismo humor el que atenúa los efectos demoledores cuando arremete contra los valores burgueses: «Vuelve a correr la tuna, /Déjate hacer la corte, /Y pon a tu consorte /Los cuernos...de la luna». El humor reafirma la validez de la vida avivando sentimientos y alumbrando pasiones con la luna.

A través de la ironía Lugones mantiene una distancia estética frente a la creación literaria, a las escuelas contemporáneas y pasadas, frente a los elementos estructurantes de la obra, así como frente a los símbolos, mitos y leyendas. Lugones fue acusado de artificialidad y rebuscamiento en su acto creativo. Una de las explicaciones posibles es que la actitud irónica, crítica, burlesca o satírica implica una distancia estética visible y, además, la ironía, la sátira y la caricatura evidencian su mecanismo o artificio limitando la ilusión de espontaneidad inspirada. La actitud irónico-crítica se manifiesta en el libre manejo de la sustancia y la forma del signo literario, profana el acto creador mitificado y, a la vez, «despersonaliza» al autor integrándolo a un «ismo». Los cambios constantes de formas, lenguajes, estilos, géneros dentro de la misma obra implican una relación intelectual con el lector en detrimento de la lectura «pasional». El lector está obligado a descifrar el mensaje o su ausencia, seguir los vericuetos del camino intrincado trazado en la torre estetizante. La transtextualidad, de presencia frecuente en *Lunario sentimental*, supone casi siempre la actitud lúdica, humorística, irónica, burlesca o satírica y la búsqueda del palimpsesto que vuelven a establecer la distancia estética. Y aun así cabe preguntarse si la luna profanada se escabulle en el universo o echando a rodar por la tierra se vuelve más humana.

La ironía habitual o conceptual se manifiesta a través del lenguaje y se exterioriza con frecuencia en aquellos pasajes del texto que consideramos estilísticamente marcados.

EL LENGUAJE

Hombre de la época positivista, Leopoldo Lugones posee una vasta cultura en varios dominios. Como escritor cultiva varios géneros y aborda temas muy diversos. Todo ello implica el uso de diferentes lenguajes y formas que explican su «eclecticismo», un calificativo recurrente con respecto a su obra. Escribe prosa y poesía: poesía culta y popular, prosa literaria y pragmática ⁷. La variedad de sus escritos implica la variedad de lenguajes, sociolectos o variedades lingüísticas, según las diferentes escuelas y terminologías, que se

⁷ Un término acertado para designar la prosa no literaria, utilizado por Oldrich Belic en *Introducción a la teoría literaria*, Ed. *Arte y Literatura*, La Habana, 1983.

distinguen por sus características regionales, sociales y estilísticas (sin olvidar el uso de otras lenguas) y por el registro elevado o vulgar, áulico o popular. Un ejemplo claro sería la *Guerra gaucha* que podría ser un «diccionario» de términos gauchos, así como sus ensayos políticos y panegíricos que ofrecen un vocabulario específico. En sus obras encontramos también los lenguajes propios de diferentes ramas del saber como la física, la química, la filosofía, etc. Dejando de lado los escritos específicos el investigador comprueba con facilidad que *Lunario sentimental* constituye un muestrario de sociolectos y registros. Se puede plantear la pregunta si los diferentes lenguajes existen separadamente o pertenecen todos a la variedad literaria que practica Lugones. Cabe preguntarse también si se trata de un estilo fragmentario o de una multiplicidad de estilos. Es indudable que el lenguaje literario ofrece la máxima libertad de la realización del habla. El escritor, como lo demuestra Lugones, es libre de introducir otras variedades lingüísticas elevándolas al rango del lenguaje literario, porque predominará la función poética. Es lo que ocurre cuando el poeta incorpora términos científicos y otros. Y aunque el investigador los puede clasificar como pertenecientes a otro sociolecto, los concebimos en la función que cumplen en la obra literaria como parte de una imagen o metáfora, etc. Lugones opera una selección dentro de varios lenguajes específicos. La selección efectuada es una reducción de las posibilidades ofrecidas por cada sociolecto lo que se evidencia en que Jesús Benítez ha encontrado apenas unos 120 términos específicos. La propia selección y la manera de usarla constituyen una marca estilística. Las selecciones hechas e introducidas en el lenguaje literario son marcadas estilísticamente, sobre todo, por el contraste que establecen con el contexto. Cuando Lugones selecciona términos de física, química o heráldica es para usarlos como vehículo de la ironía, en la formación de una imagen o metáfora y al mismo tiempo se establece una discrepancia estilística con respecto a la variedad predominante, o sea, el lenguaje poético. La libertad de selección no es absoluta, sino limitada por ciertos factores como el género que impone ciertas normas elaboradas por la tradición. Las infracciones de estas normas permiten clasificar a Lugones de modernista y en algunos aspectos de vanguardista. *Lunario sentimental* pertenece al modernismo, pero anuncia ya las vanguardias por las selecciones efectuadas y las innovaciones introducidas con respecto a las tradiciones.

La transtextualidad presente en la obra de Lugones es otro factor que limita la selección, porque se efectúa dentro de la imitación de un estilo o la transformación de un argumento definido. Al utilizar las formas del texto anterior el poeta no se puede sustraer a ciertas reglas. Al abordar el tema gaucha Lugones practica una selección dentro del sociolecto ya elaborado del gaucha, en las *Odas seculares* no puede evitar el tono épico y patriótico, al imitar el estilo de *Comedia del Arte* adopta el tono burlesco y aplica el procedimiento del equívoco, al cultivar la poesía popular usa las formas de las coplas y las vidalitas, al referirse a la tradición grecolatina sus personajes llevan los nombres correspondientes.

En *Lunario sentimental* se entrecruzan lenguajes diversos que en su conjunto, dentro de la obra, cumplen una función poética, artística. A base de la selección efectuada se puede señalar cada variedad lingüística o sociolecto. En esta ocasión usaremos indistintamente los tres términos prefiriendo quizás lenguaje por ser el más difundido. Es conocida la definición generalizada del *lenguaje modernista* que de hecho toma en consideración, ante todo, el aspecto «preciosista» que representa sólo una faceta del lenguaje conocido como poético. Sin embargo, Lugones calificado de modernista, usa varios lenguajes o sociolectos que forman parte indisoluble de su obra lo que demuestra hasta qué punto es imprecisa la definición de lenguaje modernista. Abunda en su obra el *lenguaje preciosista*, dentro del poético culto con palabras en desuso o términos designados por la tradición como esencialmente poéticos. Su exquisitez se revela en los siguientes vocablos extraídos de *Lunario sentimental*: «nívea belleza», «noble cisne», «claustral encanto», «el casto silencio de su nieve», «páramo de los techos», «taciturnos sauces», «soledad y bosque pintoresco», «futilidad del aura», «extática infinitud de su estela», «nácar tibio», «sauce ribereño», «alma inédita», «resplandor yerto», «lunar mortaja», «prez», «flébil», «feraz», «asaz», «lene», «luengo», «esplín», «aquerenciar», «incosútil», «célibe», «orto», «pensiles», «besos sororales», «ebúrneo», «ósculo», «tristura», «adunar» y otros. Dentro del modernismo este lenguaje es portador de belleza, poesía, con cierto dejo melancólico o «decadente», privado de optimismo y esperanza que revela la faceta esteticista de Lugones. Junto a este lenguaje se detectan los campos léxicos del *exotismo* por las chinerías y jponerías (poco frecuentes en *Lunario sentimental*): «biombo de Japón»; por la lejanía geográfica: «Orcada» y «Nueva Zembla» (archipiélagos en los dos polos), «Senegambia», etc.; o por la tradición grecolatina: «ondina», «náyade», «hada», «duende». El campo léxico heráldico, propio a la ciencia del blasón: «sautores», «Luna heráldica en campo de azur y sinople(verde)» cumple también una función estetizante, preciosista y «exotizante», así como las descripciones de ambientes con oro, mármoles, telas y objetos preciosos. Para calificar de modernista a una descripción es necesario ver la selección del referente, del campo léxico empleado y la forma de adjetivación. Dentro del preciosismo y el exotismo la cita siguiente ejemplifica lo dicho: «Criaturas del azul /Que envuelve en frágil misterio: Tailleur, Luis XV, Imperio (trajes).../Primores de encaje y tul», o «resplandor yerto», «pundoro-so broche», etc.

La incorporación de un lenguaje específico al poético se debe a veces casi exclusivamente a la determinación. Así sucede en «El taller en la luna» donde *el lenguaje escultórico y arquitectónico* se integra al literario por medio de los adjetivos. El pilar es resuelto; la basílica, abstracta; la columnata, musicalmente acorde; los abismos, azules; la luz, blanca; la sombra que se estancia; el pórvido, tenebroso; los pies de la estatua, solitarios; la alberca, de sombra y plata; la sombra, de vago tizne; el parque, soñoliento; la simetría, de convento; la piedra, estatuaria. El mismo procedimiento se revela en sintagmas más largos

como «doncella en su camisa, desnudez divulga, bajo la escultura lunar se concreta» o «con perfil de un caricóche /empinado sobre el heno». No falta la ironía en este lenguaje: «En el magro pernil el pie de cabra /Bajo la luna alarga con histeria lívida».

El lenguaje marino elevado con frecuencia por la tradición literaria al rango poético no necesita la misma densidad de adjetivación aunque ésta no está ausente y es además completada por algunas comparaciones. El tema del mar en «Luna marina» delimita el campo léxico pertinente matizado por el modernismo. Se podría construir una larga isotopía con el léxico marino: «agua, fondo; ola, amarga; velamen, espectral; brisa, de naufragio; silbos, de vagancia y de presagio; navío, asaz tétrico; oleaje, simétrico; mares, arcanos; espumarajo, bullido; cuencas, abismales; naves, perdidas; isla, última; pez, antediluviano; extensión, desolada; cristales, hondos; siluetas, timbales de las olas; lancha, palpitante; boga, azoga, rumores, salino desabrimiento, soplo, mar, tumbo, rumbo, onda, mece, trirreme, nauta, estela, alga, anegado, costa, basaltos, cenit, gaviota, fiord, mar adentro, gavia. La visión escéptico-irónica no deja de intervenir en esta poesía marina en «venenoso mar de antimonio», en «Tu ojo de pez antediluviano /Congelará con su influjo maligno /La desolada extensión(...)», o en «Recordarás sardónica a la nieve siniestra /Las medias noches solares; /Y tu blanca ironía será una obra maestra». Al final aparece la amargura en «oso misántropo» y las francas maldiciones en «(Que) Te trague en lóbrego bostezo /Y hasta el otoño te guarde en el vientre».

«Los fuegos artificiales» constituyen otro ejemplo de cambio brusco del lenguaje. Se introduce el campo léxico del *lenguaje de carnaval*, impregnado de imágenes sinestésicas que apelan a la vista y al oído recreando el ambiente carnavalesco. Una avalancha de ruidos y colores se configura en este lenguaje. A veces son *imágenes mixtas* como «cohetes», «pavesas», «pirotécnicas Gomorrás», «culebra de múltiples dardos», «chispear», «bengala» que sugieren a la vez el ruido y el color. Otras veces son puras *imágenes cromáticas (visuales)* que usan los «colores»: «lila», «amarillo», «amatista», «violáceo», «bermejo», «rojo tizón», «oro», «ocre», «negro firmamento», «coloreado maleficio», «noche rosa». Abundan también las *imágenes auditivas* que sugieren el estruendo del carnaval: «rumor confuso», «batahola», «desgañitarse», «deflagrar», «estruendo», «metralla», «bomba», «cañonazo», «petardos», «pólvora», «pifiar», «graznido de oca», «sonando», «fractura de estalactitas cristalinas», «sordo arcabuz de petardos», «chillar», «crepitar», «ráfagas de silbidos», «estrépito salvaje». O simplemente lenguaje de carnaval: «bastidores», «bandera», «química hoguera», «meteoro», «charretera», «centellas», «estrellas», «brasa», «ascuas», «artificio», «gárrulo». Y frente a esta explosión de ruidos y colores la estupefacción de los espectadores: «ayes de mujeres, O vocativa de las bocas abiertas, y dos comadres con Jesús en la boca». La actitud irónico-escéptica, manifiesta en la sátira de la familia burguesa, crea aquí una sórdida imagen ¿carnavalesca?: «Le revienta el vientre una bomba, /Y colgado de un cable, /Queda meciéndose como un crustáceo /Violáceo (...)» que recuerda

más al naturalismo de *El matadero*. No cabe duda de que es pertinente el estudio de la poesía de Lugones desde el punto de vista de la carnavalización.

Otro lenguaje fácilmente detectable en *Lunario sentimental* es el científico, en selección bastante resringida, de diferentes ramas del saber: «dispepsia», «catalepsia», «hipermetría», «sinapismo», «infusorio», «etileno», «alabayalde», «bromuro», «dehiscencia», «ludión», «hidrostática», «ustorio», «estroncio», «alcalino», «estearina», «probeta», «azogue», «bromo», «jarabe hidroclórico», «albúmina». Fuera del tópico que Lugones alardea con sus conocimientos científicos, no cabe duda de que este lenguaje dentro de la obra literaria cumple la función poética señalada por Jakobson. Cuando los términos científicos fungen de adjetivos: «carámbanos de azogue» o «llagas de bromo»; o cuando ellos mismos son determinados por un adjetivo: «paradójica dendrita», «sulfato lúgubre», «agrios esmeriles»; o cuando la rima acerca un término científico o otro poético: «Sus agrios esmeriles /Y suena en los pensiles», en que se establece, gracias a la rima, una analogía entre «esmeriles» y «pensiles» (jardines), como en el caso evidente de «mercurio» con «murmurio»; o cuando la connotación eleva en primer plano el segundo significado del término como la «blancura» de la «estearina», el lenguaje científico se vuelve poético. Y cumple una función más: se convierte en una marca estilística que surge del contraste con su contexto inmediato.

Otra variedad lingüística que cumple la misma función es el lenguaje ensayístico. Lugones incorpora el lenguaje de la historia y la crítica literaria a la poesía. En «El taller en la luna» se burla de la poesía lírica dedicada a la luna utilizando los términos correspondientes. Encontramos términos de este tipo en otras ocasiones también: «serventesio», «canon», «lírica jerigonza», «estrofa», «cuarteta», «resma», «epitalamio», «oda», «didascalía», «ecológico», «diptongo», «antonomasia». En el cuento «Francesca» al comentar un «pergamino», «un códice» y «un palimpsesto» despliega toda su pericia lingüística en el plano fonético y fonológico, morfológico y etimológico. El lenguaje adquiere un carácter lúdico pronunciado con juegos lingüísticos y logogrifos. El cuento se transforma en una traducción comentada.

Lo lúdico en el lenguaje supone a menudo la creación de neologismos. Sin embargo, Lugones que anuncia ya las vanguardias recurre pocas veces a este procedimiento. Aparecen algunas creaciones como «suspiráculo» y «acerbar», y las condensaciones como «crisolampo», «últimoadiós», «yoteamo», «la agri-risueña sidra» en que los dos significantes se unen para crear un nuevo significado.

El lenguaje popular es de una gran importancia estilística en *Lunario sentimental*. Se manifiesta con frecuencia, inesperadamente, diseminado dentro el lenguaje poético, creando una gran discrepancia entre los dos sociolectos. La discrepancia estilística es muchas veces el vehículo de la ironía habitual, exteriorizada, directa y también de la conceptual que rebaja lo elevado, profana lo sagrado. En varios casos el sociolecto empleado modifica el registro que transita entre el elevado y el bajo. En medio del lenguaje culto el lector confronta

de repente palabras de otros sociolectos y así la luna «es moneda de mi alforja», «y en mi ruleta es ficha». Las expresiones coloquiales y las frases comunes en versos, introducidas en el lenguaje poético, crean una gran tensión: «Pedrada en ojo de boticario», «(...) Agítese antes /De usarse(...)» y «Te da la murga /su mamarracho». El lenguaje no poético por definición, según la tradición de la época, que pertenece al sociolecto popular de registro bajo aparece con su léxico específico en los versos «babear, chiche, papando un bol, fija el pulgar /en la nariz, un pescozón /que dice ¡abur!»⁸. Su campo léxico se amplía con «cachivache», «caramba», «pesca una vieja chancla», «mequetrefe», «palote», «finchado», «morondangas», «mixtiforni», «echar un pringue», «correr la tuna», «compinche», «berrinche», «mercachifle», «tripe», «poetas, su recato /no pasa de la liga» y algunos términos del billar como «mingo», «taco» y «bote»⁹. La discrepancia estilística entre dos sociolectos se evidencia en «Luna maligna» donde el retrato de la muchacha descrita en términos poéticos tradicionales acaba con «Y monda que te monda /Los dientes. /Qué diablos, esas comidas de fonda...». La ironía conceptual profunda, la burla aparecen en este ambiente de pobres que es «tugurio de literato».

El lenguaje popular, familiar y conversacional, a veces folclórico, que recrea la realidad de «una viejecita /Que roe un bizcocho» donde «En algunos cables flotan piezas de ropa» y «El rancho marinero vaporiza su sopa» revela la visión pesimista y escéptica de Lugones, aunque en este caso es usado para ridiculizar la sociedad burguesa, salva la obra del poeta del esteticismo extremo que significa la negación del propio arte. A nuestro juicio, es una necesidad sentida o intuita por Lugones que diverge de sus objetivos inmediatos. Así los textos son salpicados de expresiones populares como «se cree un cero a la izquierda», «¡Mi cebolla! /Que se quema.», «¡jamona», «facha», «¡Qué cargoso!», «¡bambolla!», «arrumaco», «¡Quítate, quita, te digo (...) Usted, señor don Pazuato», «díz que», «¡Las hemos pasado buenas!», «¡Y tira que tira luego!», «La fritada calentita», etc.

Una discrepancia pronunciada produce el uso de *lenguas extranjeras*. Al igual que los arcaísmos, los cultismos y los vocablos de rara utilización, las lenguas extranjeras representan marcas estilísticas cuyos fines poéticos pueden variar. Los términos en inglés podrían sugerir el cosmopolitismo; en latín y en italiano, el regreso a la antigüedad y la transtextualidad; en inglés, francés e italiano, la ironía, etc. Todas las variantes son posibles: el latín es ya vehículo de la ironía en el título «Hortulus lunae». El latín se usa en frases conocidas como la de Virgilio «Ab uno disce omnes», en parodias breves como «Ave Malis Stella» en que el mar es sustituido por el mal, o «Amoris causa», parodia del lenguaje jurídico, está al servicio de la ironía en «Turris

⁸ «Abur» es una palabra que proviene de «agur» que significa adiós en vasco, incorporada al español coloquial.

⁹ El billar es en A.L. un juego popular que ha creado su propia terminología que pertenece al lenguaje popular. Aquí «mingo» significa bola; «bote», salto.

eburnea» (la torre de marfil de los modernistas) y en la frase de Horacio «Aut insanit homo, aut versus facit»¹⁰. Aparecen axiomas y fórmulas religiosas como «in vino veritas» y «resquiescat in pace». Se manifiesta la intertextualidad como cita en latín «Pulchra ut luna, electa ut sol»¹¹ del *Cantar de los cantares*. El latín es usado también como terminología teatral «exit», «exeunt».

El italiano aparece como cita del «Purgatorio» de la *Divina comedia*, sirve la sátira en «de vero mala bestia» y «jettatura» (embruajamiento). El inglés tiene la misma función en «Un sport de ninfa estrusca», «una miss coqueta», «Senos al new-mown-woman»¹². Insinúa la modernidad burlándose en «cold-cream, sportswoman» que se refiere a la luna que además «Satina morbideces de cold-cream y de histeria» y su lunólogo es «dandy». Ironiza también en «Forget me not?».

No figura entre los objetivos del presente estudio el análisis de la transtextualidad que se detecta en todas sus formas descritas por Genette, pero es necesario señalar algunos aspectos que revisten importancia en cuanto a los lenguajes utilizados¹³. Dentro de la orientación que hemos escogido habría que destacar que la ironía implícita es omnipresente en los géneros detectados en *Lunario sentimental*, definidos por Genette, como parodia, travestimiento, pastiche y caricatura. Se exterioriza este rasgo en «Abuela Julia» donde Lugones transforma un argumento, creando a la vez un modelo del estilo modernista, y exclama al final: «Era Shakespeare el que tenía la culpa. ¡Quién lo creyera! Tomar a lo serio un amor que representaba el formidable total de ciento veinte años!». Podría pensarse en realidad en una transposición seria si no fuera por la ironía conceptual que encuentra una expresión final directa.

Muchas fuentes de la hipertextualidad habría que buscarlas en la tradición grecolatina y la Comedia del arte. En las transformaciones e imitaciones que opera Lugones el lenguaje cambia de tipo y a veces de registro. Un ejemplo fácil serían los nombres que remedan el modelo. En «La copa inhalable» los personajes se llaman Anfiloquio, Agenor, Dairos, Iole y Nais de origen griego. En «Los tres besos», que recuerdan los tres deseos de los cuentos de hadas, los personajes se convierten en Dalinda, Jacinto, Graciana, Calisto o adoptan los nombres de la Comedia del arte: Arlequín, Pierrot, Polichinela. El lenguaje imitado de los modelos crea el contraste con los demás lenguajes usados por Lugones. «Odeleta a Colombina» ilustra los préstamos lexicales: «cefirillo», «bufo», «crinolina», «oda», «verba», «loa», «musa», «idolatra», «sierpe», «escarpín», «bandurria», «frasco de mistela», «jaspe», «cenefa», «befa», «sai-

¹⁰ El hombre delira o hace versos.

¹¹ Hermosa como la luna, excelente como el sol.

¹² Senos al heno recién segado.

¹³ Las relaciones transtextuales están presentes como intertextualidad en las citas y las reminiscencias; la paratextualidad, en las abundantes notas al margen del autor, más las notas de Jesús Benítez y demás elementos de rigor; la metatextualidad, en el comentario del código; la architextualidad, en los subtítulos que la indican: cuento, égloga, etc.; la hipertextualidad, en todas sus variantes. Un estudio dedicado a la transtextualidad en Lugones daría frutos copiosos.

nete», «lance a florete», «cometa», «capa», «estoque», «viola», «roa», más los latinismos y los nombres propios. La cosmovisión escéptica se exterioriza en «Arlequín mequetrefe, / (...) Finchado como un jefe. /Pierrot borracho y sucio /de vino y de berrinche, /Ante el feliz compinche /Se araña el occipucio».

El cuento «Dos ilustres lunáticos» ejemplifica bien los cambios «obligados» que impone la imitación de un modelo. El autor utiliza formas arcaizantes como «parecísme», «téngola», «habéis de saber» y a través de un diálogo entre los personajes explica: «¿Pero no advertís, caballero, que hablamos un idioma desusado, con pronombres solemnes, como si fuéramos hombres de otros tiempos?» y la respuesta: «No sabría yo hablar de otro modo, bien que comprenda lo pretérito de este lenguaje». La oposición entre estas formas arcaizantes de registro elevado, altisonantes y *el lenguaje político* contemporáneo «socialistas», «anarquistas», «materialistas», «diputados», «parlamento», «obreros», «huelgas», «bombas» modela la discrepancia que caracteriza estilísticamente el cuento. La hipertextualidad ha impuesto otras formas también como las réplicas monologantes de Hamlet y las lapidarias del Quijote. Los dos tipos de ironía que hemos esbozado afloran sin cesar.

Otro ejemplo ilustrativo del mismo planteamiento es la égloga «La copa inhalable». Los personajes y los dioses adoptan nombres griegos: Diana, Arcadia, Eros, etc. El argumento y el lenguaje se ajustan al modelo. Advienen desgracias causadas por los dioses: sequías, muertes, se suceden premoniciones, predicciones, conjuros, a la muerte corresponden calamidades naturales, destinos tremendos, el discurso se puebla de palabras como «oráculos», «numen», «sirenas», «urania espuma», «siringas», «sacrificios», «oblar», etc. En fin toda la panoplia de la tragedia griega más *el lenguaje pastoril*: «cabrero», «flauta», «abubilla»¹⁴, «ligustro», «rebuzno», «pollino», «zángano», «pastora»; y el *lenguaje horticultor*: «berza», «apio», «hortaliza», «almendro» y otros vocablos del ambiente campestre como «fuelle», «alfarero», etc.

La leyenda intercalada en «Los tres besos» opera un cambio radical del lenguaje con la introducción del *lenguaje de la fábula*. Dentro del cuento de hadas Lugones introduce además *el lenguaje musical* en forma de notas y pentagramas. La visión irónica no deja de aparecer: «¡Hadas, duendes!...; Bufonadas /De una ilusión irrisoria! /Pero ¿acaso toda historia /De amor, no es un cuento de hadas?». El final trae todo a la modernidad ironizando al propio autor: «Leopoldo Lugones, /Doctor en lunología».

El cuento «Inefable ausencia» es un ejemplo de la influencia del modelo escogido sea éste una obra o un período literario y de su incidencia en el lenguaje. A pesar de la relación directa con el poema «Portia» de Musset, según reza la nota al pie de página, el cuento es más interesante por lo que debe al romanticismo y su elaboración modernista. Lugones toma prestada la estructura y el argumento del romanticismo: la historia de amor y el léxico respectivo

¹⁴ Pájaro insectívoro.

con las consiguientes exclamaciones románticas y lo elabora todo con el método preciocista y el tono melancólico del modernismo. A la luz de la inutilidad del sacrificio final, que corresponde a la ironía conceptual de la cosmovisión lugoniana, las declaraciones exclamativas de amor se conciben más bien como recursos de la ironía habitual.

No se podría concluir el presente estudio sin una breve mención del lenguaje que por las selecciones hechas en cuanto léxico, sintaxis, infracciones de las normas en los diferentes niveles de la lengua, etc., se llamará más tarde *vanguardista*. En realidad, la observación hecha con respecto al lenguaje modernista se puede aplicar al vanguardista. Las vanguardias se sirven también de varios lenguajes, no se restringen al estrictamente poético. Lo vanguardista consiste en el uso que se les da, en los procedimientos utilizados. Los rasgos vanguardistas ya están presentes en *Lunario sentimental*. Consisten sobre todo en las infracciones de la norma en el nivel denotativo. Lugones es más atrevido que sus coetáneos en el manejo del idioma, se toma libertades poco usuales, crea imágenes insólitas para su época. En muchas ocasiones rompe el paralelismo fonosemántico, separando el verbo del complemento como en «Señores míos, sea /la luna perentoria» o el adjetivo del sustantivo en «Lo pasaré cual gordo, /caracol en su concha». La determinación abandona los cauces transitados de la poesía de la época como en «lobos de agudos rostros judiciales» o en «parábola labriega» donde el adjetivo recupera su sentido en el nivel connotativo. La predicación se vuelve también impertinente. En los dos versos de carácter vanguardista: «Los organillos de suburbio /se carian las teclas moliendo habaneras» la relación semántica sujeto-predicado y predicado-complemento está interrumpida. La desviación se presenta también en «Abandona la rada un lúgubre corsario, /Y después suena un timbre /En el vecindario» que produce una inconsecuencia semántica entre el primer verso y los dos restantes. Ejemplos semejantes son los versos siguientes, dignos de la poesía vanguardista: «Finge la lóbrega linterna /De algún semáforo de Juicios Finales /que los tremendos trenes de Sabaoth interna» en que el predicado «fingir» poco corresponde al sujeto, al igual que el «semáforo» a los juicios finales, o «isósceles» a la escosesa en «La nodriza, una flaca escosesa, /Va, enteramente isósceles(...)». La misma impertinencia presentan «Los dados sueltos de tu risa» que como en los casos anteriores se resuelve en el nivel connotativo. Estos procedimientos de carácter vanguardista por ser usados con frecuencia en la poesía vanguardista, sin ser exclusivos de la misma, no abundan en Lugones, pero ya anuncian las vanguardias.

A lo largo de la lectura de *Lunario sentimental* se rastrean con facilidad las normas impuestas por cada género. Se detecta también el peso de la tradición de los períodos literarios. Se evidencian los cambios de lenguaje. Existen casos particulares como la pantomima de «El Pierrot negro» que plantea la interrelación entre lenguaje y gestos. Resalta también el caso del discurso teatral. Una lectura exhaustiva desentrañará otros lenguajes subyacentes, menos evidentes, que pertenecen a las obras evocadas por medio de las relaciones de

la transtextualidad. Emergen entonces a lo largo de la lectura los lenguajes particulares de un mito o una leyenda, de una novela o un poema. Se incorporarán también al discurso del poeta los demás escritos críticos, entre los cuales ocupará un lugar privilegiado el discurso de Jesús Benítez en su excelente edición crítica de *Lunario sentimental* que acompañará la obra de Lugones como lectura obligada y la enriquecerá fusionándose con ella.

VENKO KANEV
Université de París III