



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

G

# Los cuentos desconocidos de Lugones y su valor en la narrativa hispanoamericana

Autor:  
Cócaro, Nicolás A.

Tutor:  
s.n

1970

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en letras

Grado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

FACULTAD DE  
FILOSOFIA Y LETRAS

17 NOV 1970

**ENTRADA**

LOS CUENTOS DESCONOCIDOS DE LAS OBRAS

Y SU VALOR EN LA NARRATIVA HISPANO-

AMERICANA

Por

NICOLAS ~~A.~~ CÔCARO 1926 -

L I C E N C I A T U R A

Cátedra de Literatura Iberoamericana; 6127

Profesor titular, Dr. Antonio Serrano Redonnet.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

- 1970 -

## I N D I C E

I.- Introducción al cuento.....	1
Notas.....	12
II.- El período histórico.....	13
qué es el <u>Modernismo</u> .....	13
III.- Aportaciones al poema en prosa en España.....	16
Los <u>modernistas</u> americanos.....	21
Dario cuentista.....	24
IV.- Narrativa de Lugones.....	34
V.- Los temas de los nueve cuentos.....	39
VI.- <u>El Barrito Servicial</u> ; estudio de un cuento.....	41
VII.- <u>El Barrito Servicial</u> (continuación); técnica narrativa.....	45
Los diminutivos.....	45
Los enclíticos.....	45
Elementos populares.....	47
Terminología.....	47
Algo más sobre Lugones.....	48
VIII.- Conclusiones.....	75
Notas.....	81
IX BIBLIOGRAFIA GENERAL.....	86
X.-APENDICE.....	97
XI.- Índice de autores citados.....	118

Nada fácil resulta definir un género literario. Puede hablarse de lo exterior; pueden dictarse normas; acaso es fácil enseñar técnicas; sin embargo, lograr aprehender el meollo de un cuento es tarea hasta ahora velada por el misterioso arcano de la creación.

Cuando se trata de ofrecer explicaciones en ese sentido, se cae en la experiencia propia o ajena, o se repiten aquellas vividas por los maestros del relato, pero vistas desde su superficie. Así, de Kipling, Maupassant, E. A. Poe, Hoffmann, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar.

Pero siempre, quien pretende dar la clave de la creación de un relato -utilizamos indistintamente los vocablos cuento, relato, narración por creer que su diferencia es de escasísimo matiz- no hace más que llegar a la cáscara de la narración. Es decir, la anécdota cubre la intención de ahondamiento.

El actual Diccionario de la Real Academia trae dos definiciones de cuento que convienen a nuestro tema. La segunda acepción del vocablo indica que cuento es la "relación, de palabra, o por escrito, de un suceso falso o de pura invención"; y la tercera acepción, de las numerosas que contiene, sustenta que es cuento la "fábula o conseja que se cuenta a los muchachos para divertirlos". Como se vé, en ambas definiciones, está totalmente excluido el valor artístico del cuento; vale decir, su naturaleza literaria. El Diccionario de Autoridades (1), engloba ambos significados que fusiona el libro académico más de doscientos años después, en la siguiente definición: "Es también la relación o noticia de alguna cosa sucedida; y por extensión se llaman también así las fábulas o consejas, que se suelen contar a los niños para divertirlos". Este viejo libro, llamado de autoridades, documenta, sin embargo, la voz cuentecillo, no registrada, en cambio, en el diccionario más moderno. Es cuentecillo la "conseja o cuento breve y de poca importancia". Trae un ejemplo de Calderón, en su obra El secreto a voces (Jornada I):

Acuérdate tú de aquel  
cuentecillo y verás cómo  
sales de todo muy bien.

Nuestro máximo preceptista, el ilustre Calixto Oyuela, en sus Elementos de teoría literaria (Buenos Aires, 1885, primera edición; aunque se cita por la trigésima tercera), define así el género: "Llámanse así ciertas ligeras narraciones festivas, o jocosas o fantásticas". Se refiere a continuación, para ilustrar lo definido, a los fabliaux franceses, y también recuerda los cuentos satíricos, "de amor, sentimentales y aun devotos" y agrega: "El cuento que ha persistido con mucha vitalidad en los tiempos modernos, puede ser popular o artístico". Finalmente sostiene que el cuento, por sus caracteres literarios, ocupa, "como especie narrativa, un lugar intermedio entre la canción -se refiere a lo que llama anteriormente canción narrativa- y la novela" (2).

Emilio Carilla escribe razonablemente que "es indudable que al considerar la trayectoria e importancia del cuento en Hispanoamérica se parte de la época modernista. La razón se apoya -dice- en testimonios incontrovertibles: el valor del cuento modernista (abundancia y valor) y la continuidad que -desde aquella época- se marca en el cuento de estas regiones. Sin embargo -agrega-, y aunque la afirmación anterior no pueda....destruirse, hay un hecho que también debemos aceptar, a través de los materiales a nuestro alcance: la comprobación de que el cuento literario adquiere verdadera fisonomía (si no calidad) en la etapa romántica" (3).

No existen dos procedimientos iguales para escribir un cuento. Edgar Allan Poe -relata Stefan Zweig- en algunos casos los preparaba casi matemáticamente. Así, ocurrió, en otro orden de cosas, con su poema El Cuervo aunque respetó el esquema relativamente -impulso, <sup>creación</sup> ~~creador~~ y razonamiento planificador nunca se fusionan en su totalidad- pues, según propia confesión, llevado por el impulso debió salirse de aquel, avasallar las compuertas, desatar las ligaduras, desceñir los moldes para ubicar la esencia que le exigía la creación artística.

"Un cuento es una máquina literaria de crear interés. Es absolutamente literario, y si deja de serlo como, por ejemplo, en la literatura de tesis, se convierte en vehículo literario de un efecto extraliterario, es decir, que deja

de ser un cuento en el antiquísimo sentido de la palabra. Las tres acepciones de la palabra cuento, según Julio Casares, son: Relación de un suceso. Narración, de palabra o por escrito, de un suceso falso. Fábula que se cuenta a los muchachos para divertirlos". Poe engloba los tres sentidos en su creación: el suceso a relatar es lo que importa; el suceso es falso; el relato tiene sólo una finalidad hedónica". (4)

"La intensidad del cuento -afirma Cortázar- es ese latir de su sustancia, que sólo se explica por la sustancia, así como ésta sólo es lo que es por el latido. Por eso al hablar de intensidad no debe entenderse la obligación de que el cuento contenga sucesos desafortunadamente intensos en un sentido fáctico".

A fines del siglo pasado se abusó, cuando no se lograba muchas veces el cuento, de la llamada fantasía, -término que abunda en la Literatura Argentina (5), de Ricardo Rojas, en el capítulo dedicado a la "Generación del 80". Escribieron fantasías, donde la acción es nula, algunos autores que lograron cuentos de interés, como Monsalve, Holmberg, M. Cané, Juana Manuela Gorriti y Juan Bautista Alberdi. Se trata de un tipo de prosa brillante, poematizada, que no alcanzó a deslumbrar como sucedió a menudo con los cuentos modernistas. Asimismo, la prosa poemática que ensayaron en América Julián del Casal, José Asunción Silva, José Martí, Rubén Darío, López Velarde y, en muy pocos casos, el mismo Leopoldo Lugones quedaron como bocetos intermedios entre el poema y el relato.

Luego, los autores más deslumbrantes del Modernismo hicieron alarde narrativo con sus cuentos. Puede citarse entonces el caso de Rubén Darío y, especialmente, entre nosotros, a Leopoldo Lugones.

4

Lo psicológico y lo fantástico le brindaron oportunidad de inscribir en el molde cerrado, tenso, breve del cuento, la narración, casi siempre circunstancial, acaso en Darío, pero paralela a su obra de poeta, -con excepción de un puñado de auténticos relatos- y sugerente, honda, diagramada con virtuosismo y levadura esencial, tal vez imperecedera, más que la mayor parte de su obra, en Leopoldo Lugones.

Sin embargo, queda en pie el interrogante. ¿Cuál es el procedimiento para escribir un cuento? ¿Cuáles son sus claves?

Conviene recordar aquí el meduloso ensayo de Delfín Leocadio Garaña, quien escribe a propósito del tema: "El relato, forma épica por excelencia, aparece un estado más puro en el cuento que en la novela propiamente dicha. Ha escrito Horacio Quiroga: "El cuento es, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco. Cuantas mariposas tratarán de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirán sino entorpecerlo. (6)

Horacio Quiroga, por su parte, *conquista*:

"Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten  
este por una verdad absoluta aunque no lo sea" (7)

Asimismo, si se bucea, otra vez, en la creación con intensidad artística, se caerá en la cuenta que más allá de la cáscara y de la anécdota no hay explicación posible. Por lo menos hasta las investigaciones actuales. Tampoco la pueden suministrar los capítulos correspondientes a la creación en el arte de los Manuales Literarios o de Estética.

Para ejemplificar, no solamente con escritores, sino también con músicos, escultores y pintores, conviene memorar de qué manera el angel o demonio de la creación ha dejado sus huellas concretas sobre el papel, sobre la partitura o en la obra escultórica.

Beethoven luchaba con la creación. Sus partituras -acaso también contribuía a esa lucha su sordera- según se las puede apreciar en el Museo de

de Beethoven, en Bonn, están cruzadas por rasgos fuertes, por machones, por rayas, por anotaciones marginales. Se afirma también que andaba por los campos gritando. Cada una de esas partituras representa, en esta lucha demoníaca, un campo de batalla donde el músico ha logrado, ¡después de qué esfuerzo!, salir airoso.

"En la práctica -otra vez apunta Cortázar- a Poe le ocurriría con casi todos sus cuentos lo que con sus poemas, es decir, que el efecto logrado depende, en suma de episodios o de atmósferas que escapan originariamente a sus dominios, el cual sólo se impone a posteriori. Pero ciertos relatos -los de puro raciocinio, por ejemplo- aparecen mejor sometidos a esta técnica pragmática que debía satisfacer profundamente el orgullo de su autor"

E. A. Poe, como lo ha expuesto Cortázar, utilizaba un sistema, ya enunciado, casi matemático, como en El Cuervo, para algunos cuentos y también para el poema. Sin embargo, en sus relatos, determinadas coordenadas lo llevaban a profundizar en el más allá, con intención necrófila, con intención de buceo en "las fuerzas extrañas", con afán de horripilar o por simple deslumbramiento o necesidad creadora.

"Las obsesiones fundamentales -de las que no tenemos por qué ocuparnos clínicamente y en detalle- aparecen en los cuentos de Poe reflejándose entre ellas, contradiciéndose en apariencia y dando casi siempre una impresión de "fantasía" e "imaginación" teñidas por una tendencia a los detalles gruesos, a las descripciones macabras".

Existen en la creación artística, muchos casos inusitados. Así el autor de "La Marsellesa" fue el genio de una noche, solamente de esa hora patriótica, y nada más. Exaltado por los sentimientos de patria que expresaba el pueblo en alta voz con estribillos y frases, ~~maltrata~~, escribe un poema perdurable, magistral para la nacionalidad francesa. Nunca más consigue, aun-



que lo intente, expresarse para la eternidad de las letras.

En Jorge Luis Borges, el trabajo es previo. Basta una sola frase para lograr el hilo del relato, su total consubstanciación, es decir, su logro artístico. El cuento parecería, de antemano, acabado. El mismo declara:

"Pero llega un momento en que sé que hay un relato que pide ser escrito. Ese relato se presenta de una manera precisa. Es decir, cuando escribo una historia conozco de antemano lo que ocurrirá en la primera página y en la última". (8)

Se dice, cuando el artista crea, que está en "éxtasis". Es decir, está fuera de sí mismo. Si no está en sí mismo ¿dónde está? Tampoco este interrogante tiene respuesta. Se cuenta de Rodin que acompaña a un amigo a su "atelier" para mostrarle una escultura. Se acerca a la obra. Se aleja. Toma la espátula. Entrecierra los ojos. Acaricia el torso. Luego trabaja febrilmente. Se olvida del acompañante. Sin embargo, cuando vuelve de su "éxtasis", pregunta: pero, ¿quién es usted? ¿qué hace aquí?, ante el asombro del otro. Frontalmente reacciona y pide disculpas.

Hoy prácticamente nadie cree en la inspiración artística. El genio es el trabajo paciente. Es dejar, día a día, los rifiones sobre la máquina de escribir, según frase de Thomas Mann; es perfeccionar un estilo; es enriquecer de imaginación la realidad; es hallar la clave del tema sobre la base de meditaciones, pacientes horas de labor, silenciosos monólogos...

Sin embargo, queda en pie, la técnica del cuento y, su fundamental puerta estrecha, el arcano creador. Puesto que estamos pretendiendo la indiscreción, sin lograrla, nos quedamos en la anécdota, cuyas referencias se evaden de la labor creadora.

Entre el poema y la novela están el cuento y el relato largo. Baquero Goyanes ha ejemplificado y deslindado muy bien este aspecto. A él se puede recurrir -también a Anderson Imbert- para hallar sendas, caminos, callejones, cimas, cumbres, laderas.

Sin embargo, el cuento es como la víbora clásica que se muerde la cola; un círculo casi perfecto. Pues nada perfecto existe en la creación del hombre. Tal vez, se acerca más a la redondez de un soneto; desde el primer verso, (desde la primera línea) hasta el catorce, o sea el último, (en el cuento el cierre), vibra, es tensión, se levanta y vuela alto en esencialidad, cerrándose luego herméticamente, sorpresivamente, sin dar lugar a una sola palabra más. Es decir, se define por un solo argumento, casi sin descripción; además, de una sentada se logra aprehender argumento, matices y sugerencias en la lectura.

"Poe -ésta es una cita más de Cortázar- se dio cuenta antes que nadie del rigor que exige el cuento como género, y de sus diferencias con la novela no eran sólo una cuestión de brevedad. Se ha dicho que el período entre 1829 y 1832 ve nacer el cuento como género autónomo. En Francia surgen Merimée y Balzac, y en Estados Unidos, Hawthorne y Poe. Pero sólo éste habría de escribir una serie tan extraordinaria de relatos como para dar al nuevo género el espaldarazo definitivo en su país y en el mundo, e inventar o poner a punto formas que tendrían vasta importancia futura". (9)

Muchos son los teóricos del cuento. Algunas veces los mismos autores lanzan sus apreciaciones literarias más o menos eficaces. En otros casos, los críticos presentan su experiencia, su sentido de penetración analítica en la elaboración de una teoría. Sin embargo, persisten las dos cuestiones planteadas desde un comienzo: historia de una técnica cuentística y penetración entusiasta en los dominios de la creación. Sobre estos dos ejes se desliza esta parte del estudio sobre la narrativa de Lugones.

No vamos a detenernos en transcribir las conclusiones a que han llegado varios de los investigadores de la historia del cuento. Bástenos citar, -con honradez crítica- algunas de sus publicaciones. A ellos remitimos a los lectores interesados en dicha cuestión.

- Enrique Anderson Imbert, El cuento español, Buenos Aires, Columbia, 1959.
- Juan Jacobo Bajarliá, Cuentos de crimen y misterio, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964.
- Mariano Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX, Madrid, "Revista de Filología Española", 1949.
- Mariano Baquero Goyanes, Problemas de la novela contemporánea, Madrid, 1951.
- Mariano Baquero Goyanes, Qué es el cuento, Buenos Aires, Columba, 1967.
- Ana María Barrenechea y Ana Speratti Piñero, La literatura fantástica en Argentina, México, 1957.
- Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, Antología de la Literatura Fantástica, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.
- Roger Caillois, Antología del cuento fantástico, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
- Emilio Carilla, El cuento fantástico, Buenos Aires, Nova, 1968.
- Nicolás Cócero, Cuentos Fantásticos Argentinos (5ta edición), Buenos Aires Ira. 1961.
- Julio Cortázar, Algunos aspectos del cuento, La Habana, "Revista de la Casa de las Américas", 1965.
- Haydée Flesca, Antología de la Literatura Fantástica Argentina, (Narradores del siglo XIX), Buenos Aires, Kapelusz, 1970.
- Guillermo Guerrero Estrella, Teoría y práctica del cuento en la Argentina, La Nación, 1941.

- Mario A. Lancelotti, De Poe a Kafka, (para una teoría del cuento), Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.
- Carlos Mastrángelo, El cuento argentino, (teoría y práctica) Buenos Aires Hachette, 1963.
- Ramón Menéndez Pidal, Antología de cuentos de la literatura universal, Barcelona, 1954.
- Alba Omil y Raúl A. Piérola, El cuento y sus claves, Buenos Aires, Nova, (sin fecha)
- Antonio Pagés Larraya, Cuentos de nuestra tierra, Buenos Aires, Raigal, 1952.
- Antonio Pagés Larraya, Veinte Relatos Argentinos, Buenos Aires, 1966.
- Dora Pastoriza de Etchebarne, El cuento en la literatura infantil, Buenos Aires, Kapelusz, 1962.
- Georges Pillement, Les Conteurs Hispano-Américains, París, 1933 (incluye en francés el cuento "La Tortilla de Juanito", de Lugones y lo califica de excelente cuentista)
- Edgar Allan Poe, Obras en prosa, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1969 (Traducción, introducción y estudio de Julio Cortázar).
- Horacio Quiroga, La crisis del cuento nacional, La Nación, 1928.
- Jaime Rest, El cuento de los orígenes a la actualidad, Capítulo Universal (la historia de la literatura mundial), sin fecha de publicación.
- Emir Rodríguez Monegal, El arte de narrar, Monte Avila Editores, 1968.

Emir Rodríguez Monegal, Narradores de esta América, Montevideo, Alfa, 1961.

Luis E. Soto, Historia de la Literatura Argentina, dirigida por Rafael A. Arrieta, Tomo IV, pág. 285 y stes., Buenos Aires, MCMLIX.

Louis Vax, Arte y Literatura Fantásticas, Edit. Universitaria de Buenos Aires, 1965.

Rodolfo Walsh, Antología del cuento extraño, Buenos Aires, Hachette, 1956.

Como surge de este enfoque, los principales historiadores del cuento, con excepción de algunos de ellos, se ocupan de la ubicación del mismo, desde el punto de vista técnico, dentro de los géneros literarios. Exceptuando Borges, Quiroga, Cortázar -por nombrar rioplatenses- cuando se menciona a Poe, se ha esquivado un asunto tan espinoso, complejo y oscuro como el de la creación.

Dentro de esas dos líneas constantemente entrecruzadas, hemos tratado de formular algunas respuestas y algunos interrogantes. Hay una zona clara, casi perfectamente reconstruida, llamada técnica del cuento. Bastan los testimonios presentados -Baquero Goyanes, Anderson Imbert y otros- aunque hay muchos más, para tener un panorama de la evolución del relato, ya sea psicológico, ya sea fantástico. Sin embargo, queda una zona oscura; penetrar en ella significa buscar "las fuerzas extrañas" que se mueven en la creación, en la misteriosa hondura de la creación artística, sin que se halle consonancia, eco, dilucidación.

Es una virtud del cuentista lograr su forma, cuando más acabada, mejor. Pero, es un problema, una angustia, penetrar en su arcano. Hasta allí no llega la crítica, la indagación literaria del ensayista, solamente penetra el autor de un relato, realiza su viaje, sin que luego tampoco pueda explicar qué es lo medular, el proceso de su actividad creadora. Sintetizamos; solamente nos hablará de la anécdota, revestida con sus rasgos fantasiosos, sin

conseguir traer a la superficie -hacia la luz- la fuerza que impulsó la creación.

Con razón, al hablar de la poesía, de la poesía romántica, -al fin un antecedente, una raíz, como queda dicho, del cuento fantástico modernista- Bécquer se preguntaba: se puede disecar un cuerpo, pero nunca podrá volvérselo a dar vida; su latido está detenido para siempre. ¿o no?, preguntamos nosotros.

Así, como sucede en el poema, también en el cuento, con mayor o menor éxito se consigue separarlo, mostrar el rastro que ha seguido el autor en la creación; por momentos, tal vez por exigencia de la acción única del cuento, el ritmo se torna intenso, -así lo revelan frases, exclamaciones- o, se pinta en dos trazos -pues el cuento rehuye en lo posible la descripción acabada- un paisaje, un rostro, un momento del personaje. Y los protagonistas pueden ser uno o varios. No importa. Sin embargo, estamos en la huella, en el vestigio, como los moluscos milenarios adheridos a la piedra, como la señal de una tormenta violenta todavía visible en alguna araucaria de un bosque petrificado. Y esos son los únicos testimonios. El aquí, en este momento, ya no existe; solo permanece como protérito, aprehendido en la malla fina del relato. Su mecanismo se lo puede desmontar, pero no su impulso, su cronométrica tensión, su hálito vital, su primordial argumentación. De aquéllos se vale el investigador para reconstruir pacientemente el ámbito en el que se movió, en el que logró el impulso creador quien ha dado a la literatura un cuento memorable.

Sin embargo, los testimonios -pensemos en la vitalidad del cuento literario, aunque el hablado sea tan antiguo como el hombre- ayudarán a reconstruir las intrincadas redes del relato en cuanto a su técnica. Pero, ¿y la creación en sí? ¿Ahondarán en ese sentido los historiadores de la estética?

Quedan en pie, sin respuesta inmediata, mientras prosiguen los estudios, estos interrogantes.

NOTAS PARA LA INTRODUCCION

- (1) Madrid, 1726, tomo I.
- (2) (pags. 361 - 362).
- (3) El romanticismo en la América Hispánica, Madrid, 1958, pág. 326.
- (4) Julio Cortázar, Edgar Allan Poe, Obras en Prosa, tomo I, Cuentos, pág. LXXIV (Traducción, Introducción y Notas) Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1969.
- (5) Buenos Aires
- (6) Delfín Leocadio Garayza, Los Géneros Literarios, Columba, 1969.
- (7) José Enrique Etcheverry, Horacio Quiroga y la creación artística, (Decálogo del perfecto cuentista y citado en la pág. 29) Universidad de la República, Montevideo, 1957.
- (8) Reportaje en Confirmado: "Borges: dejad que la poesía venga a mí", 16 de septiembre de 1970, pág. 50.
- (9) op.cít., págs. LXXIII y LXXIV.

Para dar un contorno preciso al período histórico que abarca este trabajo nada mejor que transcribir un párrafo definidor de don Pedro Henríquez Ureña:

"A la independencia siguió en la América hispánica un período de anarquía, y a éste un período de organización; a partir de 1870 empezamos a cosechar los frutos de la estabilidad, y, para 1890, había ya prosperidad. En la Argentina y Uruguay ésta alcanzó a muchos niveles de la sociedad; en países como el Brasil, Chile o México, llegó sólo a las clases dominantes; en los demás países, con una organización menos perfecta y la anarquía todavía en acecho tras las esquinas y en ocasiones estallando en guerras civiles, el adelanto económico, si no muy señalado, no por ello dejaba de ser evidente". (2)

Dos factores de influencia, también en este período, que en las letras se va a denominar Modernista, le dan realce y abren un ancho camino al futuro desde la "puerta estrecha" del puerto de Buenos Aires: la inmigración y la instalación de la luz eléctrica.

Desde ese momento, naturaleza y técnica se miden en una lucha de contrarios que, a la larga, la segunda irá dominando, como que es el símbolo del progreso.

Por lo tanto, desde esa boca fluvial una ola nueva invade la tierra desértica, plena de soledad, caída en una pesadez cósmica, con sus valores denominados por Sarmiento "civilización y barbarie" -vocablos que fueron un hallazgo en su momento - y que hoy resultan imprecisos - al fin se van a amalgamar con "fuerza extraña" y cuyo posible entroncamiento se continúa en nuestros días.

### QUE ES EL MODERNISMO

Este movimiento literario surgió de una necesidad universal. Se buscaban nuevos cauces para las inquietudes espirituales del siglo XIX.



Descolló después del Romanticismo. Su nombre es un tanto desvaído. Primero representó un impulso local, como se insinúa de manera potente en la prosa y el verso de José Martí; después recibió el aporte de los parnasianos y simbolistas franceses. A ese período, por lo tanto, se lo designó como modernismo afrancesado. Ya estaba en germen una vital inclinación, para un segundo período, en el que el ámbito americano iba a fructificar de manera acabada.

Entre nosotros, en [las pestrimerías de] la época romántica, encauzada en el Río de la Plata por Echeverría, se dieron obras valiosas. Así El Matadero; Facundo; Soledad y Martín Fierro.

A propósito de Martí, mencionado como un precursor del Modernismo, (habría que hablar de Julián del Casal, Manuel José Othón, José Asunción Silva, José Enrique Rodó en ese sentido), es oportuno transcribir una prosa desconocida, significativa, en la que se puede apreciar su acercamiento a Rimbaud:

"Entre los colores y los sonidos hay una gran relación. El cornetín de pistón produce sonidos amarillos; la flauta suele tener sonidos azules y anaranjados; el fagot y el violín dan sonidos de color castaña y azul de Prusia; y el silencio, que es la ausencia de los sonidos, el color negro. El blanco lo produce el oboe". (3)

Se suele dividir el Modernismo -este es el nombre definitivo con que ha pasado a la historia literaria- en dos períodos, más o menos preciso, el primero y un tanto impreciso el segundo. Desde la aparición de Ismaelillo, de Martí, en 1882, hasta 1896, uno, y desde ese año hasta 1920, el otro, no sin aceptarse, en algunos casos, una subdivisión en la que está comprendido un poeta como Enrique Banchs, denominado post-modernista.

Otros estudiosos ubican -sin deslindes cómodos- para ese entonces a Lugones, Ricardo Jaimes Freyre, Almafuerte, Ramón López Velarde, Banchs, Santos Chocano y José Evaristo Carriego, como los valores poéticos más destacados del período último.

Al primer momento de esa tendencia modernista pertenecen, ya lo insinuamos, y no son todos, Julián del Casal, José Martí, Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva <sup>Manuel I.</sup> y Othón.

Sin embargo falta designar al conductor de este movimiento. En 1886, al publicar Rubén Darío Prosas profanas (cuyo título "prosas" le viene del antiguo castellano: "Tueron a la egleſia cantando rica prosa", es decir, "himno", en Berceo, y "canto", en Darío) queda como <sup>ductor</sup> incuestionable del Modernismo.

Este movimiento peculiar en América -otro tanto ocurrió con el Romanticismo -, se extiende rápidamente a España.

En Notas en torno al Modernismo (4), Manuel Pedro González, consigna, especialmente referido a la prosa, (puesto que de ella se ocupa este trabajo) las siguientes observaciones, ajustadas, que mucho tienen que ver con América y España:

"Un sondeo más acucioso y detenido habría revelado la profunda transformación y enriquecimiento que en el arte de la prosa hispana se operó en América - en toda América - entre 1880 y 1900. El empeño por "decir las cosas bien", por cultivar una prosa rítmica y colorida, refinada y poética, fue preocupación universal en América por estos años, y durante los dos últimos lustros se convirtió en anhelo y quehacer generacional. Sin la pesquisa y dilucidación crítica de este fenómeno americano de renovación estilística no es posible trazar la trayectoria del poema en prosa en nuestra lengua -ni siquiera limitando la indagación a España. Díaz Plaſa lo sabe y por eso lo declara con honrada franqueza: Pero para abarcar la totalidad de la importancia que adquiere la renovación de la prosa a través del modernismo español importa estudiar los esfuerzos previos que se realizan en Hispanoamérica". (5)

### III - Acotaciones al poema en prosa en España

En España, Unamuno, Azorín, Valle Inclán, Antonio Machado (el del primer libro), Ortega y Gasset, y Juan Ramón Jiménez lo aceptan con fervor, aunque luego Unamuno, Machado —como también ocurrió en América con Gabriela Mistral, Leopoldo Lugones, López Velarde— traten de hallar otra expresión menos sumisa a esa tendencia para expresar su "prosa".

Desde entonces "arraigo y evasión" fusionan el modernismo. Individualismo y cosmopolitismo. Más adelante se deslindarán las dos tendencias.

Enrique Anderson Imbert expresa:

"Los Modernistas aprendieron a escribir observando lo que el romanticismo tenía de elegante, no lo que tenía de apasionado. Pero fue el parnasismo francés la escuela donde los hispanoamericanos aprendieron a anhelar la perfección de la forma. Cuando ya los modernistas, con Rubén Darío a la cabeza, avanzaban triunfantes por las letras hispánicas, se enteraron del triunfo que el simbolismo tenía en Francia en esos mismos años, y, sobre la marcha, agregaron a sus maneras parnasianas, ricas en visión, las maneras simbolistas ricas en musicalidad. Tanto en el verso como en la prosa ensayaron procedimientos novísimos. Ante todo, una portentosa renovación rítmica. Además, de los ritmos de la lengua, los de la sensibilidad y el pensamiento. Cultivaron juegos de sinestesias, evocaciones helenísticas, el rococó del siglo XVIII, japonisismos y chinerías y símbolos de aristocracia como el ciene o la flor de lis, colecciones de objetos preciosos, museos de arte, cromatismos impresionistas, refinamientos nerviosos, filceofías antiburguesas, crisis morales, rebeliones políticas, miniaturas de prosa poética". (6)

Los poetas Modernistas, también los prosistas, al reaccionar contra el Romanticismo, aunque aún no se delimitaran abiertamente las dos tendencias, -ya que los llamados precursores estaban con un pie en uno y en otro-, trataron de reaccionar contra los temas románticos, en los que privaba un "yo" enfático, y se tornaron dibujantes de un sonido y de una visión, cuya figura volviase marmórea. Dejaron, casi por completo, aunque no pudieron borrar sus huellas definitivamente, los temas que fueron deleite de Bécquer, Espronceda, Núñez de Arce, Byron, Goethe, Hugo, para buscar -más tiesos, apolíneos- otros motivos afines con las ideas filosóficas de aquellos días -liberalismo en lo político y lo económico; esoterismo en las ideas religiosas; positivismo en la filosofía; y marcado avance científicista- y para ajustar y darle pulcritud a una métrica desquiciada por el descuido de sus antecesores, es decir, nuevo ritmo en lo poético y mayor plasticidad en la prosa.

Entre la época romántica y modernista quedan vestigios en diversas obras de un momento de especial transición, como se consignó atrás, antes de destacar la figura central de Darío en el verso y Lugones en la prosa. Y a esa zona intermedia pertenecen González Prada y Zorrilla de San Martín. Más tarde se agregan Othón, Díaz Mirón y Almafuerde. Ya en una línea más precisa, Martí, Casal y Gutiérrez Nájera se adelantan a Darío (1867-1916) que, más joven, con mayor fuerza y genio creador se va a colocar en la delantera del segundo grupo, una vez que han muerto sus antecesores. De manera total, la gloria que suele ser esquiva, lo unge el abanderado universal del modernismo, y empaña, por lo menos hasta el presente, el surgimiento de otra figura del modernismo, tan colosal como aquella. Se trata de un poeta -alabado por unos, discutido por otros- que puso en su tiempo un constante cosquilleo, una picana en la discusión y una prosa ejemplar al servicio de su tendencia modernista.

Leopoldo Lugones -puesto que a él están referidas estas páginas- Este resurge hoy de su prosa maciza, machacada a martillo, delineada con sutileza.

Como simple acotación conviene, asimismo, cuando se refiere al modernismo, tener presentes aquellos dos rasgos -cosmopolitismo e individualismo- que anunció Federico de Onís. (7) . Es sabido, por citar un caso

18

que Julián del Casal fue muy afecto a los asuntos exóticos; a él se debe la introducción del tema japonés en la literatura americana (8). Por otra parte, aquellos dos rasgos están constantemente presentes y paralelos, a veces, en la obra toda del autor de Azul, libro como se sabe, con fusión de prosa y verso. También, más tarde, sucederá lo mismo con otro de Lugones titulado Lunario Sentimental (9).

Si Valera (10) puntualizó el "galicismo mental", no menos importante resulta, desbrozar individualismo y cosmopolitismo en la orientación general del Modernismo, más allá de las acusaciones que se le hicieron a Darío, incluso llamándolo pasatista, mote que de paso recibieron todos los corifeos de esa escuela.

Federico de Onís ha señalado que "el Modernismo es la forma hispanoamericana de la crisis universal de las letras, que se manifiesta, también (acaso en primer término) en la política, la economía y las artes" (11).

Diez Canedo ha escrito (12), asimismo, que el Modernismo más que una escuela es una época, en la que se amalgaman Simbolismo, Romanticismo, Expresionismo, Parnasianismo, y cuyas dos características, ya apuntadas, principales son (recuérdese a Darío: "audaz", "cosmopolita") el individualismo y el cosmopolitismo. Para valorar estas ideas hace falta recordar que, a fines del siglo pasado, la Argentina, en especial, dentro del continente americano, recibió un marcado aporte inmigratorio, que fundió el ser nacional, es decir, lo nativo, con la sangre gringa.

En 1905, Darío publica sus Cantos de vida y esperanza (13), en los que rehuyendo un delicioso juego de armonías y matices, en parte recibido de los autores franceses, halla su verdadera hondura poética:

"Dichoso el árbol que es apenas sensitivo/ y más  
la piedra dura porque ésa ya no siente,/ pues  
no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,/ ni mayor pesadumbre que la vida consciente",

ha escrito en uno de los poemas -incluido en ese libro.

Don Pedro Henríquez Ureña en su citado libro Las corrientes

literarias en la América Hispánica (14):

"Dos son los períodos en este movimiento literario: el primero va de 1882 a 1896; el segundo, que arranca de 1896, acaba diluyéndose poco a poco, después de 1920, en un nuevo período con más nuevas tendencias. Martí, Casal, Gutiérrez Nájera y Silva mueren entre 1893 y 1896; Darío queda, pues, como cabeza indiscutible para los veinte años siguientes. Entre tanto, viene a unírsele un segundo grupo: en la Argentina, donde fijó su residencia entre 1893 y 1898; Leopoldo Díaz (n. en 1862), Enrique Larreta (n. en 1875) y Leopoldo Lugones (1874-1938); en el Uruguay, José Enrique Rodó (1871-1917), Carlos Reyles (1868-1938), Horacio Quiroga (1879-1937) y Julio Herrera y Reissig (1875-1910); en Bolivia, Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933); en Chile, Manuel Magallanes Moure (1878-1924) y Carlos Pezoa Velis (1879-1908); en el Perú, José Santos Chocano (1875-1934); en Colombia, Baldomero Sanín Cano (n. en 1860 (15)) y Guillermo Valencia (1873-1943); en Venezuela, Manuel Díaz Rodríguez (1868-1927), Rufino Blanco Fombona (1874-1944); en México, Luis Gonzaga Urbina (1868-1934), José Juan Tablada (1871-1945), Enrique González Martínez (n. en 1871) y Amado Nervo (1870-1919)".

En este segundo grupo hay que destacar a los poetas argentinos Leopoldo Díaz y Carlos Ortiz; este último buceador (16), después de un libro simbolista, del paisaje pampero; a Enrique Larreta (1875), a Leopoldo Lugones, Almafuerte y Enrique Banchs.

Las dos condiciones -cosmopolitismo e individualismo- vuelven a darse en Leopoldo Díaz, más apegado a los temas del parnasianismo que a los brotes del nativismo. En su primer libro, Rosas del Crepúsculo, *M. H., 1899*, Carlos Ortiz cantó a la manera de tantos poetas perdidos en el olvido,

Buenos Aires,  
1902

con un tono que remedaba a los autores franceses del simbolismo, a Darío y a Lugones. En su segundo libro, El Poema de las Mieses, descubrió la alegría de vivir entre hombres que buscaban en su canto, los motivos de la tierra, la ilusión de América, y él se alborozó ante el paisaje pampeano: "Ervar canta, noble arado/ tú eres fuerte ...." (17) aunque reconozca, con pesimismo, hacia el final del poema, el goce fualaz y lo pasajero de la vida. Su vivencia, consigue evadirse, a veces, del molde literario, para ofrecer motivos de la llanura natal. Asimismo, Enrique Larreta también se ha diversificado en los dos surcos; otro tanto sucedió en Enrique Banchs.

La tradición del tema criollo, El Matadero, La Cautiva, Santos Vega, de Obligado; Martín Fierro, de Hernández, mantienen la línea "<sup>criolla</sup> nativa" que en este período modernista está patente en Lugones y, en parte, en Larreta, Ricardo Rojas y en Banchs, especialmente en Oda a los Padres de la Patria.

Darío no ceja en sus avances revolucionarios. En 1902, otras múltiples notas de ritmos diferentes se dieron en sus cantos. Ensayó, por ejemplo, el hexámetro en su "Salutación del Optimista" (18), y en 1907, en "Su salutación del águila".

Lugones tampoco se queda atrás. Avanza. Desde sus Montañas del oro - y antes en Los Mundos, extrañísimo poema publicado, en edición hoy inhallable, en Córdoba -, y bucea en la métrica. En Lunario Sentimental, en 1909, logra renovar materia y forma poéticas. En su primera época la influencia de Víctor Hugo, Alfama, Poe y Baudelaire se hace evidente. Luego, en los poemas de fines de la primera década de este siglo -Lunario Sentimental- el eco apagado de Laforgue lo acompaña. Escribió en el prólogo:

"Hay que realzar, entonces, con méritos positivos, el verso libre para darle, entre los otros ciudadanía natural, y nada tan eficaz a este fin como la rima variada y hermosa". (19)

Por lo tanto, las condiciones -cosmopolitismo e individualismo- están ínsitas en esta escuela literaria. Por un lado, lo individual, personalísima nota en la prosa y en el verso, en conjunción con el tema de

la tierra, aunque éste no aparezca de continuo en un primer plano; por otro, el exotismo, es decir, una marcada búsqueda de los motivos escandinavos, germanos, ingleses, orientales, árabes, y predisposición para la profundización de los temas esotéricos y científicos. Todo ello se cifre en el relato, por lo menos, en muchísimos relatos, que nacen en el romanticismo y fructifican en el modernismo. Ello ofrece, dentro de las corrientes literarias, otra, casi desconocida para los estudiosos, que hemos denominado "la corriente literaria fantástica". (20)

Como un desprendimiento de ese tronco romántico, se insinúa una corriente aún no estudiada totalmente entre nosotros y que pertenece a los dominios de lo fantástico contraponiéndose al naturalismo y al realismo.

Se amalgaman, por un lado, las resonancias de Hoffmann, Poe y Baudelaire, cuyas obras fueron traducidas al castellano, y, por otro lado, la fuerza americana de los mitos -dendromorfismo y ornitomorfismo- que se habían encarnado en el ser criollo. Así, brota -lo fantástico es una de las notas más intensas de lo romántico- una nueva tendencia literaria que, en América hispánica, adquirirá, con el correr del tiempo, la misma importancia que tiene desde entonces en Alemania, Francia, Estados Unidos de América, Gran Bretaña y España.

Señalamos, al pasar, que los principales prosistas del período modernista -Rubén Darío, José Asunción Silva, Eduardo L. Holmberg, Horacio Quiroga (primera época), Rafael Arévalo Martínez, López Velarde, Macedonio Fernández, Carlos Monsalve, Atilio Chiapori y Eduardo Wilde- cuentan con páginas que observan estas características, es decir, se han preocupado, uno de manera total, otros esporádicamente, del relato fantástico [o psicológico].

### LOS MODERNISTAS AMERICANOS

Dentro de los precursores del Modernismo, Julián del Casal sobresale por su lirismo, a veces romántico, a veces enardecido a la nueva tendencia que no tardaría en definirse en el continente. Más allá de



su búsqueda exótica, vivió apegado a la ensoñación de los temas orientales; a su labor de escritor se le deben los motivos japoneses en la literatura americana. No alcanzó importancia como prosista. Cabe, como una nota obsesiva, transcribir determinados valores, traídos de tierras extrañas, que seducían a los criollos de entonces.

Ramón Meza, quince años después de la muerte del poeta de Hojas al viento, 1890 escribió:

"Fue la época de su admiración hacia todo lo que procedía del país del marfil, del sándalo y del crisantemo. Quiso rodearse, penetrarse, saturarse de las sensaciones reales, voluptuosas de aquella exótica y lejana civilización. Leía y escribía en un diván con cojines donde resaltaban, como en biombos y ménsulas y jarrones, el oro, la laca, el bermellón. En un ángulo, ante un ídolo búdico ardan pajuclas impregnadas de serrín de sándalo. Transformó aquel rinconcillo en la morada modesta, pero auténtica, de un japonés. En los cuadros, de fondo azul, y mar más azul aún, volaban en bandadas interminables, grandes grupos de aves blancas, de pico rojo, de largas patas, a través de pagodas, de ciénagas orilladas de bambúes, de juncos conduciendo sobre nubes, parejas jóvenes de carillas de marfil. Se abanicaba leyendo en el diván, perdida la noción del tiempo y olvidado de la necesidad de alimentación. Amaba las flores; había formado un jardín ideal en que entraban como ornamento preferentemente el crisantemo, la ixora, amarvylis, myosotis, el ilang, los clorilopsis....." (21)

¡Quién no conoce poesía y prosa de Martí! Su prosa, desde sus notas periodísticas hasta sus crónicas de viaje y sus exaltadas como sinceras expresiones de defensa patriótica, descubren un estilo inconfundible. No sólo de Martí, sino también puede afirmarse lo mismo de Darío y de Lugones; esta página pertenece a este autor y sólo a este autor.

Sus avanzadas dentro de la prosa del modernismo han dado lugar a numerosos ensayos. Baste citar el trabajo de Juan Marinello en "Papel

Literario" (22); el de Darío Herrera, "Martí, iniciador del modernismo americano", escrito en Panamá, en 1895, en la revista "Letras y Ciencias", de Santo Domingo.

Los libros acerca de la personalidad y sobre la obra del poeta, el prosista, el periodista, el patriota y el político son incontables. A los efectos de este quehacer nuestro -ubicación de Lugones en la prosa modernista- solamente recordamos que la prosa martiana contiene una fuerza telúrica, arrolladora.

José Asunción Silva, bien conocido por su nocturno "Una Noche", también dejó algunos trabajos en prosa. Entre ellos, dos o tres cuasi relatos, apenas definidos como tales. Su poesía teñida de melancolía, angustiosamente triste, no logra desprenderse todavía de los efectos románticos, acentuados por su "yo" envuelto también, como <sup>u/</sup>Julián del Casal, en una atmósfera modernista:

En la escondida Senda (23), libro de Pedro-Emilio Coll, se relata la visita que él, director de Cosmópolis, hizo a Silva cuando se afincó en Caracas:

"La manera como hallamos al poeta en su cuarto -en el segundo piso del antiguo hotel Saint-Amand- y sus palabras, de la más pura nobleza verbal, no defraudaron, como suele suceder al pretender adecuar la existencia real a la obra de imaginación, nuestros sueños de adolescentes enloquecidos de literatura. Estaba el poeta de pie, esperándonos cordialmente, todo de negro vestido, con un jazmín en el ojal. Sobre la mesa, la llama del té iluminaba el retrato de la dulce y pálida Elvira, la hermana muerta de José Asunción Silva, el calumniado. Los libros allí revueltos, junto con pomos de esencias, cigarrillos egipcios y pétalos marchitos, decían de las preferencias del joven maestro por los autores que, inquietos, solicitan nuevos sentidos a la vida, nuevos ritmos de expresión, a aquella visita la importancia de una ascensión espiritual".

Otra vez, el ejemplo es elocuente, José Asunción Silva está más apegado al poema en prosa, a la carta confidencial, que al cuento. Como la intención de este panorama no es valorativo en cuanto a la poesía, sólo transcribiremos un fragmento de este precursor del modernismo:

"Yo voy a buscar a los poetas, a los enamorados del arte y de la vida, de las Venus de mármol que sonríen en el fondo de los bosques oscuros, y de las Venus de carne que sonríen en las alcobas perfumadas; de los cantos y de la música de la naturaleza, de los besos suaves y de las luchas ásperas; de las sederías multicolores y de las espadas soberas; jamás me sentirás cerca para dictarte una estrofa". (24)

Para nuestro estudio, relacionado con el cuento, Rubén Darío representa con Leopoldo Lugones, una de las figuras más importantes del movimiento. Modernista. Su libro Prosas Profanas y Los Raros, 1896, <sup>significan</sup> ~~representan~~ un momento cumbre del movimiento. Sus cuentos, dispersos en diarios y revistas del continente y de Europa, también en algunos libros incompletos y descuidados, fueron reunidos en su totalidad por Ernesto Mejía Sánchez en Cuentos completos de Rubén Darío, con estudio preliminar de Raimundo Lida (25).

"La actividad de Darío narrador se extiende, pues, desde antes de su primer libro de versos hasta después del último, y nace y crece tan unida a la obra del poeta como a la del periodista. Es natural que a menudo lleguen a borrarse los límites del relato con la crónica, el rápido apunte descriptivo o el ensayo. Sólo la presencia de cierto mínimo de acción es lo que nos mueve a incluir, entre sus cuentos, páginas como "Esta era una reina....." (26)

Para ejemplificar este panorama del cuento modernista, en el que está incluido Lugones, conviene traer a la memoria el relato "El Rubí". No es más que la historia de la vanidad de los hombres. La situación creada por Darío es tratada dentro del fondo y encuadre humano. Darío

juega con el rubí falso creado por los seres humanos. Elogia la mujer. Además los elementos poéticos y rítmicos -los símiles, las rimas, las asonancias- denotan que el cuento, es decir, su prosa poética, está más cerca de la poesía que de la novela. Este cuento -sonido y color- cumple una de las condiciones del modernismo, es decir, el adobo de sinestesias. Se demuestra la madurez parnasiana del poeta nicaragüense:

"Y luego, como si hablase con el placer de un sueño: -¡Eos rubies! En la gran ciudad de París, volando invisible, los vi por todas partes. Brillaban en los collares de las cortesanas, en las condecoraciones exóticas de los rastacueros, en los anillos de los príncipes italianos y en los brazaletes de las primadonas".

"Brazos, espaldas, senos desnudos, azucenas, rosas, panecillos de marfil coronados de cerezas; ecos de risas áureas, festivas; y allá, entre espumas, entre las linfas rotas, bajo las verdes ramas..." (27)

Quien recorra los libros de cuentos o las narraciones dispersas en diarios y revistas de la época denominada Modernista, encontrará que Leopoldo Lugones, escasamente conocido como cuentista en América, -así ha quedado relegado en la historia literaria- ha escrito las páginas más acabadas de la narrativa hispanoamericana.

Así, por otra parte, los cuentos de Darío, merecedores sin duda de un estudio como el realizado por Raimundo Lida, en cuya edición completísima, se puede admirar su plasticidad, su colorido modernista, la influencia francesa, la creación de su espíritu angustiado -"La Larva"- no sobresalen, sino en contadísimos casos, casi siempre ahorcado en su fantasía por tal o cual influencia religiosa o esotérica, para ofrecer relatos duraderos.

Impresionan, tanto los relatos psicológicos como los fantásticos, pero ese impacto, para quien busca en el cuento lo perdurable de una inquietud que está por encima de los tiempos, de una época encasillada en una tendencia literaria, se torna materia huidiza, perecedera, pues carece de la fuerza necesaria para sobrevivir más allá del momento para

el que fueron escritos.

Hay que reconocer su prosa jugosa; a veces un encantamiento verbal, fascinante, casi podría afirmarse, un poema en prosa, -colorido, rítmico, atrayente- más que un relato estricto. No obstante ello no llena, por lo general, los requisitos del cuento; si lo logra, se torna, como en los casos siguientes, un eslabón de la narrativa continental.

Al referirnos a Darío cuentista, dentro del ámbito que abarcó el período modernista, señalóse el valor relativo de su narración. Darío no pretendió designarse, en primer término, sólo autor de relatos. Los escribió esporádicamente. En cambio, en Lugones -último renacentista a la manera de Goethe- el cuento significó una preocupación y una vocación de toda su vida. Logró, como ningún otro escritor, páginas perdurables, que hoy se leen con la misma fruición de hace cinco o seis décadas.

Quizás, para hacer justicia, hay que reconocerle a Darío el valor indiscutible de muchos relatos, entre ellos, algunos fantásticos.

"Temores supersticiosos -escribe Anderson Imbert- cuentos de miedo, creencias impartidas por la Iglesia, lecturas de Las Mil y una noches y novelas terroríficas marcaron para siempre su personalidad, de suyo nerviosa e impresionable".

Así, como ocurrió en Lugones, acaso con mayor angustia, Darío, aunque se cibió a tendencias esotéricas, más que a la creación, fue un huésped frecuentador de la teosofía -cliente de H.P. Blavatsky, quien en 1875 fundó una Sociedad Teosófica- animoso del ocultismo, o un apenas atrevido simpatizante del tema de la metempsicosis. "Hubo un aspecto de la creencia en la reencarnación que sí le tentó en prosa. Le dio un nombre: "evhemerismo al revés" Evhemero lanzó en la época de Alejandría la teoría de dioses y héroes, como mitos derivados de hombres reales" (Datos tomados del libro Los cuentos fantásticos, por Enrique Anderson Imbert).

Entre los cuentos antológicos relacionados con el más allá, sobresalen "La larva", Caras y Caretas, 1910, y "El caso de la señorita Amelia", publicado en La Nación, el 1° de enero de 1894.

En "La larva" -obsesiva reiteración- en Los raros, 1896; "El mundo de los sueños", en La vida de Rubén Darío escrita por el mismo, 1912, al describir una pesadilla; en Viaje a Nicaragua, 1909, y en el cuento aludido cuyo final es horripilante:

"Aquella figura se volvió hacia mí, descubrió su cara, y ¡oh espanto de los espantos!, aquella cara estaba viscosa y deshecha; un ojo colgaba sobre la mejilla huesosa y saniosa; llegó a mí como un relente de putrefacción".

("La larva")

Quizá convenga señalar, ya que frecuentaron tendencias parecidas, cómo Lugones pareció originarse en "El caso de la señorita Amelia", -según Raimundo Lida- "por lo demás anterior al Lugones de Las fuerzas extrañas". (1906)

Sin embargo, este error de Lida se comete con frecuencia. Se habla de la fecha de publicación del libro, pero se ignora que en 1896 Lugones ya había publicado en "El Tiempo" y en otros diarios y revistas, relatos que luego incluyó en el libro mencionado. Además existen otros, con motivos parecidos a los de Darío que no recogió en publicación alguna. Así "La novia imposible" o "Kabala práctica" o "El espejo negro". Esta es una prueba concluyente del apresuramiento con que emití ese juicio Raimundo Lida. Además escribieron bajo influencias parecidas en la misma época. Y Lugones en Córdoba, por ejemplo, en "La Patria" había dado a publicidad cuentos. ¿Quién influyó sobre quién? Habrá que rastrear los primeros cuentos de ambos para comprobarlo.

Mucho queda para hablar de los cuentos de Darío. En este trabajo se ha buscado ubicarlo, con objetividad, como un cuentista de importancia, aunque -salvo un puñado de ellos, el mismo Lida lo reconoce hacia el final de su ensayo- éstos quedan rezagados, <sup>ante la poesía, novelas apócrifas y</sup> ante la narrativa de Lugones, hoy tan actual como en los días que fue escrita.

Rafael Arévalo Martínez, guatemalteco, encierra en su prosa sugestión y fantasía. Es uno de los autores más comprometidos con el cuento. Sabe darle interés y escapa al molde corriente del modernismo; su nota es más alta, más decisiva, con mayor relieve dentro de la narrativa. Su difusión, en los manuales de literatura es escasa; menos conocidos son sus libros. Se lo recuerda por sus cuentos psicozoológicos, como apunta Seymour Menton, "El hombre que parecía un caballo", "El trovador colombiano", "El señor Monitot". Escribió también novelas: La oficina de paz de Orolandia 1925; dos novelas cargadas de utopía, El mundo de los maharachías, 1938, y Viaje a Ipaná, 1939; una biografía, asimismo, corona su obra, referida al dictador Manuel Estrada Cabrera, Esse Pericles, 1945; una obra filosófica, se publicó en 1954, con el título de Concepción del cosmos.

"La Signatura de la Esfinge" muestra a través de una técnica del suspense, de un rastreo a la manera del cuento policial, o, mejor, valiéndose de un diagrama freudiano, el autor sigue los momentos vividos por una mujer, a quien le demuestra que en la vida no es una desdichada, como ella cree, sino que se trata de una bella y atractiva leona que no logra en esta jungla de la existencia encontrar un hombre fuerte, su león. El mundo interior, -la introspección- realza la belleza y lo artístico de un cuento extraño, sugerente, acabado. Algunas rápidas descripciones demuestran el poder de sinestesia modernista de su prosa:

"El cielo, los montes y la tierra parecían arder, en una inundación de un fuego subido; era la apoteosis del rojo".

Esta descripción es, acaso, menos tensa, (pero demostrativa del juego parnasiano y simbolista de los escritores de su tiempo,) que algunas de Lugones. Especialmente en La Guerra Gaucha.

La narrativa de Arévalo Martínez no es frondosa, tropical, sino ajustada, fantasiosa, apoyada en su profundidad analítica en el pensamiento de Freud.

A Jaimes Freyre, mencionado más que leído en nuestros días, se lo memora por sus poemas Castalia Bárbara, 1897, libro citado junto a Prosas Profanas, 1896, de Rubén Darío, y de Montañas del oro, 1897, de Lugones.

Su valiosa contribución consistió, en el modernismo, en innovar la métrica y difundir el verso libre. En nuestro caso, Jaimes Freyre interesa como prosista. Mejor, en su calidad de cuentista, notable, ajustado, revolucionario con un tema que luego retomarán reiteradamente los escritores de América: la explotación del indígena.

Antes de referirnos al cuento "Justicia india", conviene reproducir un párrafo de una carta de Unamuno: (28)

"Cuando nos veamos hablaremos de él (Rubén Darío) a ver si al fin es usted quien me convence de que hay poesía en las caramiladas artificiosas del nicaragüense. Yo no lo culpo de lo que otros, sino que sus versos me parecen terriblemente prosaicos en el fondo, sin pasión ni calor, puras virtuosidades y tecnicuerfías. Escribe, además, cosas imposibles por la manía de la rima rica.....cada día se me hace más odiosa la rima., bárbaro artificio medieval"  
(cita de Ricardo Rojas en Retablo Español). (29)

Más allá de esta despreciativa nota unamuniana, más allá de los valores poéticos, incluso narrativos de Rubén Darío, cuya defensa nace de su mismo valer, sin necesidad de agregar nada, a propósito del Modernismo, y para proseguir con la línea trazada en este trabajo, conviene reproducir un fragmento de Mireya Jaimes Freyre: (30)

"El Modernismo nace pues en la atmósfera del post-positivismo y de los comienzos del idealismo. Ricardo Jaimes Freyre puede servir como un buen ejemplo de esta etapa de transición; al principio de su obra está, como los escritores españoles, bajo la influencia de las ideas positivistas y de Leconte de Lisle. Pero en el libro Castalia Bárbara muestra un cambio gradual hacia el simbolismo, reteniendo de los principios parnasianos la impersonalidad, y la perfección de la forma en sus ideales de belleza. En cuanto a los pensamientos de su poesía, su reacción se señala por la búsqueda de una comprensión de los misterios de nuestra existencia, los



misimos que la ciencia experimental no ha sido capaz de explicar".

"Justicia India" cuenta la reacci3n de los indigenas por los abusos de dos hombres blancos. Estos roban un caballo, queman la choza del indio y los despojan de las tierras; los obligan a que los regalen una oveja, gallinas y, todavfa, le dan un latigazo en el rostro al indio. En Freyre <sup>abunda</sup> ~~se da~~ y tambi3n en Lugones- no s3lo la sinfonia de colores del parnasianismo y la musicalidad del simbolismo en la t3cnica del modernismo, sino tambi3n el reclamo social. La venganza no resulta tremenda en el cuento, pues queda vibrando, en un segundo plano, ante el despliegue coral de los indios que suenan sus cuernos entre las quebradas llenando el valle. El apedreamiento, la muerte de los dos hombres, la ceremonia de los indios, el juramento, todo ello se realiza en este p3rrafo:

"Morfa la tarde. Los dos viajeros habfan entregado, mucho tiempo hacia, su alma al Gran Justiciero; y los indios, fatigados, hastiados ya, indiferentes seguian hiriendo y lacerando los cuerpos".

"Y bebieron hasta que empez3 el sol a caer sobre el horizonte, y no se ofa sino el rumor de las conversaciones apagadas de las mujeres y el ruido del lquido que cafa dentro de los jarros al levantarse los c3ntaros". (31)

Para nuestro cometido, es decir, mostrar otra nota del cuento modernista, con el ejemplo de la narrativa de Lugones, este p3rrafo de Jaimes Freyre es significativo:

"Dirfase que por las cuchillas y por las encrucijadas pasaba un conjunto; detrfas de los grandes hacinamientos de pasto, entre los pajonales bravfos y las agrarias malezas, bajo los anchos toldos de lona de los campamentos, en las puertas de las chozas y, en la cumbre de los montes lejanos, vefanse surgir y desaparecer r3pidamente figuras humanas. Detenfanse un instante, dirfian sus miradas hacia la colina en la cual Pedro Quispe arrancaba incesantes sonos a su bocina, y se

arrastraban después por los cerros, trepando caute-  
losamente". (32)

En todos los autores -salvo Darío, Arévalo Martínez- falta la re-  
creación del asunto o la profundidad creadora de Lugones. No obstante los  
hallazgos y los éxitos conseguidos por algunos relatos de estos escritores.  
Muchos de ellos, especialmente entre los post modernistas, imitaron al  
narrador argentino. Ciertas fealdades atribuidas a la poesía del cantor  
de Odas Seculares fueron recogidas por otros poetas modernistas. Copiaron,  
así se puede afirmar, un estilo inconfundible, logrando a veces, otras no,  
algo de la exaltación, el rigor y el meollo de su poesía. Remedaron lo ex-  
terno, su búsqueda de la rima, su prosaísmo deliberado, sin conseguir su-  
bir hasta la cima de su mejor esencia. Así el caso del mejicano Ramón López  
Velarde en Suave patria. Acaso, más que en ese poema, en toda su obra.  
Octavio Paz, en el libro Cuadrivio, (Darío, López Velarde, Pessoa y Cernuda)  
escribe: (33)

"Aquí debo repetir que la influencia de Lugones en nuestro  
poeta fue decisiva. El lenguaje del Lunario Sentimental,  
en el sentido más radical y amplio de la palabra lenguaje,  
es una de las claves del estilo de López Velarde. Gracias  
a Lugones, se descubre; pero apenas se encuentra a sí mis-  
mo, deja de parecerse al gran poeta argentino. Phillips  
observa con precisión: "en Lugones predominan lo burlesco  
y lo socarrón, lo festivo y lo pintoresco, lo exuberante  
y lo regocijado... En Laforgue y López Velarde la actitud  
es más profunda: los dos esconden una inherente tristeza  
bajo la máscara de la ironía". Yo diría que en Lugones no  
hay esa dimensión moral, herencia de Baudelaire, que es la  
conciencia de sí; tampoco el sentimiento de la soledad en  
la multitud urbana; ni, en fin, el sentido de lo sobrenatu-  
ral. Lugones jamás habría escrito esta frase de López  
Velarde, que Laforgue hubiera firmado y que es, simultá-  
neamente, la cifra de su estilo y la definición de sí  
mismo: "los pasos perdidos de la conciencia, el caer de  
un guanto en un pozo metafísico...".( 34)

No se equivoca el crítico Octavio Paz al señalar la evidente influencia de Lugones en López Velarde. Quien lea La Sangre Devota lo comprobará. Sin embargo, para quien conozca la obra total de Lugones, la publicada en libros y la que todavía está dispersa en diarios y revistas, no puede aceptar que se lo juzgue por una sola frase. Ingenua apreciación, para elevar la jerarquía de un poeta mexicano que se sintió asombrado ante la obra del argentino. Mucho menos hubiera aceptado López Velarde que se compararan dimensiones morales. Había en nuestro poeta tanta conciencia de sí mismo y tanta "soledad en la multitud urbana" que surge por cada uno de los poros de la obra poética y en prosa del cordobés.

Se ha podido comprobar cómo las "fuerzas extrañas" ejercieron atracción sobre los modernistas, hombres con religión, pero faltos de fe. Hombres de religión, de cientificismo, de esoterismo, más que creyentes devotos y esperanzados. El fatalismo es otra de las notas distintivas de éstos. Se lo ha podido observar en Arévalo Martínez, en Julián del Casal, en Asunción Silva, en Jaimes Freyre, y más adelante se analizará que influencia ejercieron sobre el espíritu de Lugones.

Cuando Octavio Paz estudia en el capítulo tercero de su ensayo, El Son del corazón, consigna:

"No cabe duda que López Velarde se interesó en las ciencias ocultas, inclinación que comparte con varios poetas modernos. A su segundo amor, que lo hace respirar una atmósfera de exaltado espiritualismo, cruzada de visiones apocalípticas -según lo deja vislumbrar "El don de febrero"- le debe esta imagen de su ser, regido por la doble y contradictoria influencia del sol y de Mercurio. Por otra parte, en sus poemas aparecen los símbolos de la cábala, la astrología y la alquimia. Una de las composiciones más perfectas de Zozobra -desde cierto punto de vista quizá la más lograda- se llama "Día trece" y termina con una invocación a la potencia oscura: Superstición: consérvame el radioso vértigo del minuto perdurable...". La superstición no le parece un error de los antiguos sino los restos de una sabiduría perdida y que no es del todo incompatible con las

creencias modernas: Respeto por igual al físico que ve en su sombra la propagación de la luz...y al salvaje que rinde culto a su propia sombra. La astrología, cuando le place, entra en mi lecho con sus rodillas heladas. Me atengo a la quiromancia como a la vacuna. Confundo las leyes de Newton con la fatalidad. Mi creencia de cábala. Mi arte de amuleto". Todo esto es difícilmente conciliable con el dogma católico pero no daña lo que yo llamaría su ortodoxia de corazón. Su pesimismo es capítulo de mayor gravedad". (35)

Veamos un fragmento de prosa perteneciente a "El Bailarín":

"El bailarín, corrector honorario de lo contrahecho y de lo superfluo, esmaltará los frisos de ultratumba con sus móviles figuras de ayuntamiento y de plegaria". (36)

Sin menoscabo para su poesía, logra embutir algunas cualidades del estilo lugoniano, pero no consigue trasvasar lo más hondo del poeta nuestro. En cuanto a la prosa, López Velarde no llega a definirse en el cuento, más bien intenta una crónica, una prosa poética, de escasísima, por no decir nula, acción, que es una de las condiciones esenciales del relato. La prosa no es descuidada, es decir, la trabaja con ahinco, con el porfiado fervor que tuvo Lugones por el lenguaje. Quizás lo una a éste una tendencia mágica, un aire misterioso, de encantamiento que vive en la prosa del autor rioplatense.

Por último transcribiremos un párrafo de Federico de Onís, en el que se habla de la independencia de nuestros escritores:

"El modernismo significó para América el logro por primera vez de la plena independencia literaria, como significó para España la plena incorporación a la literatura europea después de dos siglos de dependencia y aislamiento. Había habido, sin duda, en América grandes escritores en el siglo XIX, como los hubo en la época colonial; pero no eran más que seguidores o representantes, más o menos ve-

liosos y originales individualmente, de modos literarios que habían sido creados originariamente en Europa y que habían llegado allí a menudo tardíamente y casi siempre a través de España". (37)

IV NARRATIVA DE LUGONES

Conocida es la predilección de Lugones por las obras griegas y latinas. En las epopeyas máximas de los helenos y de los romanos, encontró una lección magistral de comportamiento ético. Es decir, aquellos pueblos que fueron capaces de conformar tales obras, dieron una lección de civilización y de estética a los que siguieron los impulsos en occidente de sus dictados de siglos:

"No tenía de su país -escribe Martínez Estrada- sino una concepción visual homérica. Y se comportó como un paladín de epopeya". (38)

Y no es para menos que Lugones pensara en la grandeza, de una epopeya gaucha, aunque de tono menor, que podía sentar, para el futuro nacional los fundamentos de nuestra raza. La halló en Martín Fierro, de José Hernández.

Poco importa acaso -cuando se recorran los capítulos de El Payador, se lo comprenderá- que este libro, sea por sí mismo, como lo ha escrito Jorge Luis Borges ("yo creo que estéticamente el Martín Fierro es un gran libro, pero que moralmente es una obra baja...") la culminación de una etapa gauchesca:

"Los poemas gauchescos eran, entonces, documentos de un pasado irrecuperable y, por lo mismo, grato, ya que nadie soñaba que sus rigores pudieran regresar y alcanzarnos". (39)

También La Odisea, por su personaje Ulises, es discutible. Como lo estudia José Ingenieros, en La Moral de Ulises, el principal personaje de esa obra antigua es un pícaro: (40)

"Pero la astucia de Ulises no es siempre bien intencionada; suele abusar de su ingenio con fines indignos y muchas veces resulta fementido, traidor y desleal".

Sin embargo, los protagonistas de Homero, tanto en su obra La Ilíada o La Odisea comportan una suerte de hazaña, de la cual nos sentimos -acaso- lo intuyó Lugones- entrañables herederos.

Asimismo, La Eneida y algunas églogas de Virgilio, (PAULO MAIORA, LA NACION, 1931), con una exaltación del tema de la ganadería) también estuvieron dentro de sus aspiraciones, como una demostración vigorosa de la raza latina, como una posibilidad de exaltar su excepcional condición estética, acaso susceptible de trasvasarse a nuestro idioma (así lo intentó) para lección poética de los americanos, -aunque se le negaran conocimientos de latín y griego- y para los españoles.

Todo ello dejó huellas en el Lugones creador. Los múltiples libros relacionados con la epopeya griega y latina sirvan de testimonio. Así también Piedras Liminares, Prometeo, Cacolitia, (lecciones de estética) o un librito pleno de hallazgo, frescura e interés titulado Las industrias de Atenas.

Toda esta digresión viene al caso para demostrar aquello que el estudioso, en especial, no ignora. Lugones, a veces con exceso, solía fundamentar sus creaciones. Su documentación en los ensayos, suele ser enriquecedora, como en el caso de La Guerra Gaucha, libro, como queda expresado, en el que se propuso revolucionar la narrativa hispanoamericana, a través del lenguaje. Esto es, crear, recrear, refrescar, vivificar la lengua con vocablos, modismos llenos de dignidad, expresiones y giros sintácticos, hasta lograr la jerarquía que nuestro castellano, por lo menos en esta parte de América ha ido perdiendo empobrecido, por las transfusiones rastreras, burdas, cocoliches de una babel infectada por lenguas diversas, giros mostrencos y groseros, traídos por los inmigrantes desde fines del siglo pasado hasta el presente. Este juicio no implica, por supuesto, la negación de cualquier auténtica recreación que surja, con el andar del tiempo, -y surge- en la renovación y fructificación del lenguaje.

Lugones buscó testimoniar el enriquecimiento de la lengua en una población cosmopolita, para filtrar, para inyectar tal vez con una prosa limpia

y tapar tanta cursilería, tanto vicio desmedido, tanto "gauchiparla" o "gringoparla", a través de páginas ricas en su forma sintáctica, en creaciones, cuando la lengua no brindaba la expresión adecuada o se empobrecía por falta de auténticos creadores. Acaso para exaltar el sentimiento de patria -una fe que jamás lo abandonó entre todas sus decepciones- a través de figuras de héroes anónimos o no, dignos de su tierra de libertad, se ocupó una y otra vez del coraje y la hospitalidad. Tienen éstos en Lugones un defensor incuestionable. Así lo demuestran muchas páginas cuyas, así lo testimonia su coraje personal:

"Hospitalidad y valentía. Estas son dos virtudes que no se aprenden. Están en nosotros. Nuestro espíritu, que es una línea de claridad iniciada en la sana rebeldía de los alcores patrios, se continúa en el presente. Las zozobras no le han sido ajenas. Los intentos de desviaciones tampoco. Sin embargo, por encima de los intereses, de los enconos, de los partidismos, la patria pudo sobreponerse siempre a la violencia, al caos, a las desorientaciones, a las ambiciones extrañas a nuestra modalidad y al ser nacional". (41)

Quien haya recorrido la "opera omnia" -como se suele escribir- de Lugones podría confirmar lo expuesto. Cuando se llega a releer detenidamente sus nuevos cuentos criollos o montañeses, escasamente conocidos, por no haber sido recogidos en libro, de inmediato surge el estudio y la relación de estos con Romances del Río Seco.

Tanto los asuntos o el ámbito anecdótico o histórico se relacionan con los cuentos. Es posible que Lugones emprendiera una obra conjunta, o casi simultánea, como era su costumbre. En unos y otros se exalta, es obvio manifestarlo, el hondo espíritu de patria que albergó siempre.

Parecería que se entroncan romances con narraciones. Es que, en el fondo de la tradición, antes que el cuento se denominara así, la poesía -acaso épica- estuvo ligada con su asunto al relato. Las historias ~~hexámetros~~ en Homero -especialmente aquellas que pone en boca del ciego de La Odisea tienen la forma poética, pero bien podría, más allá de la versificación, tratarse el mismo asunto en el cuento, tal vez, a pesar de la descripción,

en el "cuento largo".

De paso, conviene recordar que hay dos ciegos en sendos libros de Lugones: "El señor de Renca", en los Romances y el campanero, en La Guerra Gaucha.

Aquellos, -historias homéricas- acaso por determinadas descripciones y ateniéndose a la definición del cuento, escapan aparentemente a su molde, podría calificárseles como relatos extensos, o cuentos largos, más que novelas cortas, como se los suele denominar técnicamente.

En el siglo diecinueve (XIX), los románticos (Campeador, Nuñez de Arce) tratan leyendas en verso. Así lo deja establecido Baquero Goyanes. (42)

Ello viene al caso para demostrar que los asuntos de los Romances bien se amoldan, se ajustan al octosílabo de la lengua popular, a pesar de la rima, a la denominación de cuentos largos. Suele haber personajes secundarios, pero son pocos, pues quedan esfumados, al claroscuro, como sombras, o breves trazos, donde asoman el perfil con la vaguedad de la imagen delineada en una moneda clásica.

Si esto fuera discutible, es decir, si separáramos estrictamente, el cuento y el verso, habría que negar la teoría de Baquero Goyanes, cuya tesis expresa:

"Sólo es posible entender bien la esencia del cuento, acercándolo no a su hermana mayor, la novela, sino a esa otra iluminadora zona de la poesía lírica". (43)

Nuestra objeción a Baquero Goyanes consiste en rechazar la aproximación, por lo menos en lo general, histórico, a la "poesía lírica", y confirmarla como certeza, según lo que antecede en estas observaciones, a la "poesía épica".

Cuando se lee el cuento -así sucede con estos de la tierra- se abarca su contorno de un vistazo como si fuera un árbol; con la novela sucede lo contrario, se tiene la perspectiva del bosque, pero dentro de ella, el árbol, se vuelve un accidente, en la intrincada ramazón verde.



Sin embargo, para ser tales no tendría que haber ritmo,  
rima, expresiones íntimamente tocadas por la poesía,  
pues distraen al lector y perjudican aquello  
que entendemos por cuento. Ello es inquestionable.

(38)

Esta es la diferencia, tal vez, y por ello Lugones prefirió tratar el asunto en verso octosilábico, fácil al oído popular para la retentiva de la memoria, porque el tema excedía el cuento, incluso el cuento largo, y no daba en la clave, acaso menos ambicioso, que distingue la novela o la novela breve.

También hay romances que cuentan técnicamente con lo propuesto en la tan machacada preceptiva, es decir, exposición, nudo y desenlace (Baquero Goyanes).

Los temas suelen ser históricos o lugareños; pertenecen al pasado. Si es cierto que el cuento tiene por finalidad la verdad (Ver: De Poe a Kafka, por Mario Lancellotti (44)), en Lugones la verdad histórica está en parte o desaparece o se oculta tras los romances que, por lo general, se originan en hechos reales, pero se engrandecen con su expresividad creadora.

La poesía, no hay dudas, está en la zona intermedia, entre el cuento y la novela. No es prosa poética. Tampoco es fantasía. Sin embargo, quienes escriben versos entre los Modernistas también son apasionados del relato.

Así Rubén Darío, Jaimes Freyre, López Velarde, Gutiérrez Nájera, Leopoldo Lugones, Enrique Larreta, Enrique Banchs y Horacio Quiroga, aunque este último, después del libro de poemas Los arrecifes de coral, decididamente entró en la narrativa con entrañable vocación.

Los temas de los romances por lo general están en el mismo ámbito de los nueve cuentos montañeses que nos ocupan. El estilo, acaso más cuidado, despierta, -recuérdese la predilección de los modernistas por el acercamiento de prosa y verso- idéntica sensación estética.

Si nos referimos al lenguaje de los nueve cuentos -diz, apócope de dice- está en la literatura tradicional española. Consérvase entre los campesinos de América, al igual que vide, típica expresión arcaica del

lenguaje indeciso, de la indecisa lengua del siglo XVI.

En el cuento "La Tigrera", Lugones pone en boca de un paisano esta frase:

"Y...dimanará de que son angelitos, pues criaturas inocentes".  
(45)

Luis Alberto Flores, en su folleto Contribución al conocimiento de los regionalismos de Córdoba (46) señala a propósito de esta expresión: "dimanar, tr. Provenir. "Cuando el cólera grande -dice yo era pequeña. Tuvimos que huir al campo. Llovía y el calor era insoportable aquí. Creo que eso dimanó la peste. (De una entrevista a la señora Rafaela Sanchez de Candelari, anciana cordobesa de 100 años).

Argumento y lenguaje indican que los Romances de Río Seco están más cerca de la narrativa que de la descripción. Lugones, en sus estrofas octosilábicas, es parco en este tipo de apreciación del paisaje. Acaso estuvo más atento al personaje que al escenario, aunque se ofrezca de continuo, como fuente de referencia geográfica: Río Seco.

En cambio, detrás de cada cuento, que parece dirigido a un auditorio silencioso, tenso expectante, está el atento recreador que es Lugones. Sus temas -como suele ocurrir en otros libros suyos, así en Las Fuerzas Extrañas- no tienen mayor apego por la originalidad, si en cambio, en la manera de tratarlo.

#### V- LOS TEMAS DE LOS NUEVE CUENTOS

Un sencillo argumento, una anécdota, una referencia, un recuerdo montañés, con mucho sabor criollo, le sirve para redondear un relato. Así en "El burrito servicial" trátase de un animal que sirvió a un geólogo escandinavo y que en agradecimiento por los servicios prestados a éste, el patrón de la estancia resolvió premiarlo y lo jubiló para toda su vida dándole por paraíso el alfalfar.

El cambio, "El gato viejo", un barcino baldado, con mucho apego a "las casas", que no puede tener su comida, como todos los días en la cocina, valiéndose de un maullido consigue que un cachorro de su cría

atraviase el patio y, bajo la lluvia, logre el alimento, un conejito de matorral, y se lo entregue cariñosamente a él, el viejo gato, que devoró su presa con sus "dientes romos".

"Cual", por otra parte, señala la abnegación de un perro cabrero que, salva su majada a la que un león y su cría diezmó en los atajos montañoses.

Asimismo, "La Tigrera" entre el temor familiar y el espíritu campesino supersticioso, se refiere a una niña, menor de siete años, que en ausencia del padre y de la madre, juega con un tigre, al que confunde con un perro.

"El perro flaco" muestra en cambio la fidelidad de un mastín con su dueño asesinado. Este ha sido sepultado por el agresor; el perro no abandona el lugar donde se le enterró en campo verde; moviéndose apenas entre las matas raquíticas de los arbustos logra que los troperos de unas carretas descubran el crimen. Finalmente muere sobre la tumba del que fue su amo.

"El vecino", escrito por Lugones, en un tono socarrón, describe las andanzas de un zorro -Juan, todos son Juanes, como el carancho es don Rosa y el sapo ño Bailón"- avecindado entre los pajonales próximos a las casas. Murió allí, por haber ingerido una dosis de estricnina, destinada a un puma.

"La Campana", uno de los cuentos antológicos, junto a "Sangre real" y "La mula negra", relata el acontecimiento en el pueblito y en el colegio de la fundición de una campana nueva, trabajo que tiene a su cargo un extraño personaje que un día pasó por el pueblo.

En "La Mula negra" se vale Lugones de lo acontecido a un paisano tullido que reconoce una noche, por el rebuzno, a la mula negra que perdió hacía mucho tiempo.

Por último, "Sangre real" memora la grandeza de un cóndor que no abandona su guarida donde están sus pichones, ni aún herido por las balas del cazador. Se lo deja vivir por guapo, por su valentía.

## VI

"El Burrito Servicial"ESTUDIO DE UN CUENTO

De manera condensada se han podido apreciar los argumentos de los nueve cuentos de Leopoldo Lugones. "El Burrito Servicial" es un ejemplo. A través de la estructura del relato surge la técnica empleada por Lugones para desarrollar su narrativa.

Este cuento consta de cuatro partes, de primera intención, deslindadas en el relato. En la primera hay un diálogo, previa descripción del paisaje, entre el viajero y el mayordomo. La presencia del jumento en el potrerrillo:

- No reparé en el flete que anda rozándose la alfalfa?

Pero él con ligera malicia:

- Y lo puede decir, señor; porque ahí donde usted lo ve, es el regalón de don Alejandro.

Entonces, ante el explicable asombro de quien curioseaba por primera vez semejante gallería de jumento ~~de~~ haragán, contóme a qué obedecía aquella predilección del patrón ausente.

El eje de la relación entre la primera y la segunda parte está dado por esta frase: "...contóme a qué obedecía aquella predilección del patrón ausente ..."

¿Quién era el escandinavo? En esta segunda parte, se sobreentiende que es el mayordomo quien relata, es decir transmite una historia que ha sucedido. Esto es, aquí se cumple el tiempo pasado para el nudo de la anécdota. Con un comienzo del cuento oral -ya se ha hablado de la fusión de los elementos de éste con aquellos típicos del cuento escrito -Lugones introduce la primera oración: "...Sucede que años atrás llegó ..." Hay, también, dentro de la explicación preliminar que corresponde a esta parte, algunas oraciones admirativas que afianzan el relato, fugazmente, con irónica intención: "¡Mire que son descansados los doctores!-. ¿En qué lengua se entendía el escandinavo con el patrón? Pues, en francés. Aquel hablaba poco y ningún castellano.

Si hay alguna semejanza, alguna otra versión aproximativa del personaje, habría que recordar, y la asociación surge de inmediato con aquel Mister James, de El Inglés de los güesos, de Benito Lynch, escritor que Lugones respetaba porque, justamente, era un auténtico conocedor del campo de la provincia de Buenos Aires, lejos de esos "gauchiparlas" -es su término- tan semejantes sus trabajos a esos ridículos autores que creen hacer lenguaje nacional con la utilización, al menudeo, del apóstrofo.

Mister James, en este caso, no tiene un boyero como Bartolo que grite: ¡Miren, qué carnaval de hombre! Sin embargo, su descripción, la pintura de este "geólogo", de este "doctor" que quería emplear sus tres meses de vacaciones -enseñaba en la Universidad de Buenos Aires o Córdoba como profesor contratado o visitante- para estudiar las piedras de la serranía, es rápida, fugaz, pero precisa:

a) "Era un rubiote así, de treinta paracuarento, bonachón, callado como que, además, poco y ningún castellano hablaba, entendiéndose en francés con don Alejandro; gran fumador, siempre con su pipa de braserito; caminador incansable, pues no andaba sino a pie, y sumamente desprendido".

Dentro de esta segunda parte del cuento, además de ubicar al personaje, se completa su retrato con algunos agregados -que acentúan la evocación de Mister James- referente a su vestimenta, utensilios que cargaba sobre el burrito, sus andanzas con el rucho, conversaciones con el patrón, y la ternura manifestada por el animal cuando, en una oportunidad, el escandinavo -don Otto- se despeñó y quedó desmayado.

Veamos esa complementación del geólogo:

"Y diariamente, pues, apenas rayaba el sol en la cumbre, veían perderse a nuestro sabio entre los cerros, tirando su carguerito, reluciente de blancura el casco inglés, terciado al hombre su gran bastón de montaña".

Hay aproximación en el personaje, pero de ninguna manera influencia como sucede <sup>También</sup> con otros relatos de Lugones, original, pero nunca calcos, aunque sus lecturas fueran múltiples y variadas.

Quien no recuerda la hazafia de Platero y Yo, de Juan Ramón Jiménez. Las andanzas del burrito -Platero, burrito mío que llevaste mi alma...- por los caminos de Noguer. Inevitable, otra vez el recuerdo; sin embargo nuestro pollino montañés era retozón, comía chala fresca o cáscara de sandías -"basureaba por ahí"-, como escribe Lugones, y parecía entender el lenguaje jeroglífico del escandinavo que con palabras tiernas lo mandaba a dormir. Este es menos dulzón que aquél, se trata de un borrico criollo, acostumbrado al lugarejo agreste pero también cariñoso, llegado el caso. A veces solía empacarse; no había quien lo sacara de su porfiada empaadura. A veces, sólo un terrón de azúcar conseguía moverlo. Otras veces, socarrón como era, ni eso hacía que caminara:

"Entonces mi don Otto plantaba quitasol en la raja de alguna peña, y recostándose a la sombra, abría un libro o examinaba con su lento un mineral, hasta que al muy fresco se le pasara el capricho".

Había entre él y el escandinavo, como se nota, la misma voluntad servicial que entre Platero y Juan Ramón. A continuación se define su acercamiento al hombre y se pone en duda la "calumniada inteligencia de los asnos":

"...Y a la vez que el sabio se despeñó en una cuesta, donde hubo de quedar desmayado hasta muy de noche, cuando volvió en sí, cara al cielo -recordaba- lo primero que sintió en la frente fue el resuello del animal, que parado a su cabecera olfateábalo blandamente como queriendo despertarlo. Y eso, añadía, que estaba suelto y con hambre, a poca distancia de un pastizal de ribera".

Sirve de nexo narrativo para la tercera parte, esta oración, también remedo de otra parecida -terminaba- que pertenece al género más antiguo que memora el hombre: el cuento oral; aunque no se lo conociera con este nombre, sino bajo el signo de ejemplo, apólogo, leyenda, historia, relación... "Conclufa, entretanto, la exploración y terminaba las vacaciones".

El escandinavo quiere expresarle su reconocimiento al burrito. Con ingenuidad pide a Don Alejandro que le explique cómo puede hacerlo ante tanta fidelidad.

44

47

Es entonces cuando el estanciero decide jubilarlo para toda la vida en el alfalfar:

"Créame que voy a estarle sinceramente agradecido. ¡Los pobres asnos!"

Así se completa el nudo del cuento. Una frase más acerca del motivo singular que agració al borrico, a cuya raza les toca un destino tan aporreado. Sin embargo, del pretérito, Lugones retorna al presente. Otra vez el viajero y el mayordomo dialogan. El gozne estilístico que une la tercera y cuarta parte es éste:

"Magnífica base ahora la plenitud del sol en el silencio de los campos".

De esta manera indica el momento en que se cortó para el lector el hilo del tiempo pasado, esto es, de la tercera parte; los personajes están ahora y aquí conversando. Asistimos a un pretérito; vivimos con el escandinavo, Don Alejandro y el burrito su historia, es decir, "...contóme a qué obedecía aquella predilección del patrón ausente..."

Ahí está, en este instante, on el presente, -en la cuarta parte- el burrito, jubilado el animal, en el alfalfar "que debe ser el paraíso de los jumentos". Un pájaro se ha posado sobre el anca del dormilón. Una broma remata el cuento:

"-Ahí tiene -bromé mi interlocutor-; ni quien lo expulgue le falta.

La frase final, el cierre del cuento pudo ser ése. Sin embargo Lugones, que conocía con técnica acabada el desarrollo narrativo, lo redondea de esta forma:

"Y era así como don Alejandro cumplía su palabra de hombre cabal con aquel huésped extranjero a quien, probablemente, nunca volvería a ver".

Todo ello se torna así innecesario. A lo largo del cuento el desprendimiento, la nobleza cabal de don Alejandro está patente. Pues, ¿para qué insistir, si ya se sabía por el burrito, allí dormitando, con el pájaro sobre el anca, que el patrón había cumplido su palabra?

L/

Estos finales inesperados -que también están en la década del treinta en los relatos de Horacio Quiroga- son reiterativos. Así en "La Campana". Acaso el autor profería ese final, muy del cuento oral, más que el círculo perfecto del cuento literario. Pues lo reclamamos, sin atenuantes, el modo de concluir un cuento de esta manera, y olvidamos que esta última etapa de Lugones le exigía su casi total adhesión al cuento criollo, es decir, del fogón del descanso montañés.

VII - "El Burrito Servicial"

TECNICA NARRATIVA

Lugones con admirable claridad ha desarrollado este cuento; el lector es atrapado de inmediato por la anécdota, por la ternura del burrito. Acaso ni repara en el adjetivo del título: "servicial" califica al sustantivo, al diminutivo. Servicial es en el campo y en la montaña quien, sin reparar en sacrificios, si nos referimos a personas, está al servicio, humanamente, de los demás. Servicial es entre los animales, aquél que colabora con las tareas del hombre, como en este caso, el "pollino vejancón", que ayuda al geólogo escandinavo, e incluso no lo abandona cuando se despeñó quedándose desmayado.-

Presente y pretérito juegan en la acción del relato. Cuando se presentan el viajero y el mayordomo lo hacen en ese instante, en ese momento, es decir, ahora. Pero, el meollo del asunto, la anécdota, lo sucedido pertenece al pasado. El cierre del cuento, otra vez, está colocado en el presente.

LOS DIMINUTIVOS

En muchos de estos cuentos, Lugones ha sido afecto al diminutivo. Tal vez la ternura le era necesaria para volcar su vivencia -acaso recuerdo de infancia montañesa- en los relatos que comentamos. En este caso, en "El Burrito Servicial", hemos anotado algunos de ellos:

- 1) "El burrito servicial"; ...."en el vientito misterioso aunque parecía levantar el campo...."; ..."yo mismo me cebaba el habitual matecito....";



..."burrito que se adquirió al afecto..."; ..."tirando su carguerito..."; ..."volvía de tardecita..."; ..."se refiere a este animalito..."; ..."con trinada vibración de alambrito..."; (47)

En el cuento, la acción ripiosa de la novela, como denominaba a este tipo de narración Horacio Quiroga, primero, y que Jorge Luis Borges califica también:

"He leído muy pocas novelas, y además siento que en la novela siempre hay algo de ripio; en toda novela siempre hay algo que se escribe para justificar, como dicen en las imprentas;" (48)

ahora no tiene cabida. Es decir, el cuento es redondo como un soneto. Su tensión es brevísima y se lo puede leer de una tirada. Por eso poco importa que los personajes sean uno o varios. Aquí en el caso del cuento que analizamos -"El burrito servicial"- ellos son: el viajero, acaso el escritor, el autor que escribe el cuento; el mayordomo, quien relata la anécdota central; el sabio escandinavo, el viajero que viene a nuestras montañas a estudiar las piedras y lo acompaña en su cometido el burrito; el patrón, don Alejandro, presentado con dos trazos maestros de Lugones, como el típico patrón de la estancia vieja, según la calificación de Benito Lynch en El Estanciero (es decir, en él se pueden apreciar los principios de autoridad, de orden, de honestidad, hospitalidad y también su entrañable cariño por los animales. Así sucede con el protagonista del cuento, o sea el burrito, que don Alejandro jubila en el paraíso, o sea en el alfalfar).

LOS ENCLITICOS

Lugones suele emplear en estos cuentos criollos o montañeses los enclíticos. Así en "La Campana", en "La Mula Negra" y en "El Burrito Servicial" Este menudeo del enclítico le viene de su reiterada lectura de las obras de Sarmiento. Así en el cuento que estudiamos -mandábalo, olfateábalo, magnificábase- tiene por finalidad la de quebrar la monotonía de la prosa chaca, reiterativa de verbo, sustantivo, preposición y adjetivo. Además evita, en cierto modo adherida a la plasticidad y al ritmo, se le exigió

a Lugones la tendencia modernista. Para ello, -más allá de estos cuentos- hay que estudiar el lenguaje y el estilo de La Guerra Gaucha.

#### ELEMENTOS POPULARES

El refrán, -me lo confirma Leopoldo Lugones (hijo)- aludido en el cuento acerca del mate es conocido en las serranías cordobesas: "yo mismo me cebaba el habitual maticito de Bartolo, como dice el refrán, para sacarle consonante a solo, según su letra...." Y Lugones hace gala de su conocimiento popular del mate. Prosigue: "

"Así que le hube asentado el paladar con los tres de rigor, a usanza estanciera -pues nadie ignora que de acuerdo con el rito, "el primero apronta, el segundo prueba y el tercero aprueba", la intención de recrearme echando una ojeada sobre aquel paraje hermoso, llevéme a la parte opuesta del edificio..."

#### TERMINOLOGIA

Sablón de un patio - loica (volido de loica) - garrón - pipa braserito - mancarrón - capote - aparejo - bozal - basureaba - cabestro - varillazo - rucho - socarrones - alfalfar - matungo - empacara - aporreado - gollaría -

El paisaje montañés tiene especial importancia, aunque esté presentado fugazmente en el cuento. La madrugada de la primera parte tiene la misma dulzura de sus poemas de "El Libro de los Paisajes", "Salmo Pluvial". Las noches, noches estrelladas, sin las furiosas tormentas de La Guerra Gaucha, guardan la serenidad clásica montañesa. Los pájaros evocan también los poemas que Lugones les dedicó; o algunas líneas de su "Peregrinación a Tucumán y Salta", 1894, o dos o tres trazos de su Elogio de Leonardo.

Las imágenes, pocas, pero definitivas, del cuento son otro hallazgo. Estas especialmente son visuales: paisaje de madrugada, el alfalfar, paraíso del burrito; las noches montañesas. Olfativas: el gusto que des-

pierta el escandinavo en el burrito por el terrón de azúcar; con él vence la obstinación del goloso animal; cuando el burrito lo olfateaba. Auditivas: el canto de la calandria; el crujido del patio; la pisada cautelosa del burrito, y el resuello del animal sobre la cara del escandinavo cuando éste vuelve en sí, después de un desmayo.

Muchos de los primeros relatos de Leopoldo Lugones están unidos a su concepción poética. La investigación a propósito de este trabajo se ha realizado en diarios y revistas cordobesas; alrededor de 1893 que publicó en "Pensamiento Libre", "La Libertad y en "La Patria". Este último, apareció en la provincia mediterránea dirigido por Angel F. Avalos, diputado entonces y docente. Entre las colaboraciones hay un cuento firmado por Gil Paz. Leopoldo Lugones, como se sabe, utilizó ese pseudónimo muchas veces, incluso se lo menciona en la conocida carta del poeta cordobés Carlos Romagosa. También -y esta es la nota nueva- hay un antónimo de Gil Paz, es decir, sus artículos belicosos, de pelea, los suscribía Gil Guerra, y el contraste está marcado. También en la revista "Buenos Aires", de la capital argentina, firmó sus críticas como Lápiz Rojo. (49)

Aquel cuento, acaso uno de los primeros, con lo que se prueba que poesía y relato marchaban unidos en Lugones, titulado "Pasando a la gloria" -triste pero emotivo relato en que una joven de esta sociedad, buscando el singular alivio -se lee en las páginas del diario, transcripción que hizo el 10 de junio de 1952, en "Los Principios", el Dr. Emilio E. Sánchez, con el título de "Un trance sentimental en la primera juventud de Lugones"- que siente en la música para la exaltación febril de la tisis en que languidece, queda muerta un día sobre el piano abierto e impasible", enseñando la larga dentadura de su teclado como petrificación de carcajada histórica".

En diarios porteños, -"El Tiempo", "La Montaña" y "Tribuna"- es donde, a partir de 1896, Lugones desperdiga cuentos, poemas, notas críticas y artículos de polémica.

Entre sus prosas están -aunque unas pocas- las llamadas "fantasías"; éstas carecen, por lo general, de acción, por lo tanto no se le puede dar

la categoría de cuentos. Llevan, -aunque no todas- el título de El Misal Rojo. "Así había llamado Lugones a un libro que nunca se publicó. El Misal Rojo figura en la anteportada de Las Montañas del Oro, como obra rechazada por los editores". (50)

Transcribimos textualmente dicha fantasía:

EL MISAL ROJO -Salmo

"Es en un potro blanco como un gran mármol, que viene. En su talón de rosa, la espuela de dientes de oro muorde el ijar.

El manto cae ensangrentado de escarlatas soberbias la túnica blanca que el viento lleva hacia atrás, volcada en un pliegue inmenso, hasta la cola, cuyas cerdas de nieve son plata bajo el fuego del sol.

Lleva en el brazo desnudo una pulsera, que es una antigua diadema de emperatriz; y la mano, apretada sobre las riendas, es enérgica y fina, nerviosa y cincelada como una garra de oro.

En el perfil, donde acentúa su rasgo la estirpe, está el ojo negro, puesto en el sol todo rojo de púrpuras de orgullo.

En la nuca de marfil está la mata de cabello, sublevado en una onda salvaje de melena leonina que encrespan celos de ardiente canícula. Sobre ella el gorro frigio.

Véase cómo los cascos sonoros en el engarce de sus herraduras, vienen levantando de la nube que pisan, haces de chispas; como las picas están enhiestas, con sus hierros relumbrantes, a la manera de un pinar deshojado que tuviese en la cima de cada tronco, una llama; como los yelmos erigen sus penachos que son antenas de crustáceos de plata.

Con la hueste va el gran viento que pregoná las glorias, el entusiasmo surgido de la brasa viva de los corazones, como humo de holocausto, un pabellón de púrpura inmensa bajo las punterías de las flechas del sol.

El fondo es un cielo de azur de apoteosis, abierto a majestades de triunfo.

El día ha puesto toda su gloria en la espada que empuña la gran Virgen, como una larga lengua candente con sed de lluvias de oro".

Junto a estos relatos de los primeros tiempos, es decir, aquellos que corresponden al período juvenil, están otras prosas lugonianas, entre las que se cuentan comentarios de libros, editoriales y crónicas periodísticas. Es sabido que Lugones jamás se declaró escritor, ni poeta, sino simplemente periodista:

.. "Lugones nunca dio otra profesión que la de periodista, extraña sencillez en un país donde tanta vulgaridad engalana su chatura con títulos campanudos u oropel-les de chafalonía abajo". (51)

(Las Primeras Letras de Leopoldo Lugones)

Es curioso, pero el relato en Lugones es como una serpiente que busca alcanzar su cola con los dientes. Es decir, hay un retorno sobre sí mismo, en este caso al motivo nacional.

Quien compare temas -claro que el estilo es demasiado barroco, quevedesco, modernista en sus primeros años, y sencillo, extremadamente despojado en los últimos- se encontrará con un retorno a las fuentes, como si estas manaran y corrieran durante toda su existencia y luego, describiendo una parábola, retornaran al origen.

El argumento criollo de algún cuento primerizo ("La Novia Imposible", 1898) sin ser precisamente una reiteración argumental, está también dentro del sugestivo ámbito de lo nuestro; ("Los Kiries de la Muerte"), alojado de lo entrañable, se le acerca en la sugestión de la campana; o, tal vez, los cuadros serranos, de sus últimos relatos. Así sucede con "Sangre Real" o "La Mula Negra" o, precisamente, con "La campana".

Tanta es la fusión, según afirmamos, de poesía y relato, tal es su acercamiento, que Lugones no puede prescindir a menudo de metáforas, sinestesias (aprendidas en la escuela parnasiana) o de simbolismos (musicalidades en párrafos completos) que le vienen del simbolismo.

Esta metáfora, arrancada de su poesía, Lugones la utiliza con reiteración en su prosa:

"El cerro azul estaba, fragante de romero,  
y en los profundos campos silbaba la perdiz".

("Plenitud") (52)

Y en Nuevos estudios helénicos, se lee:

"Mi primer maestro fue un jilguero que cantaba  
en una soledad profunda y azul".

Esta idea está enraizada en Lugones, pues, además del "Salmo pluvial", figura en la primera parte del cuento "El burrito servicial".

Los asuntos en los relatos de Lugones son diversos. Van desde el motivo lugareño ("El hombre muerto") hasta una historia relacionada con la secta de los asesinos en Egipto ("El Puñal").

Lugones fue un buceador, en su calidad de hijo del modernismo, aunque luego lo desdeñara, de la vasta gama de temas exóticos que conformaron esta tendencia: helenos, (es sabido el afán de Lugones por traducir al castellano las dos epopeyas homéricas); latinos, (vertió a nuestro idioma algunas églogas de Virgilio); italianos, (Dante y Macchiavello no le fueron ajenos); españoles, (el tema de Don Juan ejerció influencia en su narrativa); árabes, (se lo puede comprobar en la colección de Cuentos Fatales), o sencillamente apegados a la tierra (Agueda).

Los tonos, por lo tanto, son múltiples. De su prosa cargada, juvenil, en la que se encuentran rastros de Góngora y Quevedo, Lugones marcha hacia una búsqueda enriquecedora del lenguaje en La Guerra Gaucha, para concluir con sus últimos trabajos, adscriptos a un despojamiento total de hojarasca. Arrojó entonces por la borda toda la carga excesiva, el lastre innecesario. Y los tonos enunciados van de la nota de sus primeros tiempos, vagamente fantástica, acaso reminiscencia de "Ligeia", de Poe, como ocurre en "Luisa Frascati", hasta otros motivos relacionados con pasión a los episodios nacionales donde, por lo general, los héroes que luchan contra los realistas son anónimos hombres del pueblo ("Al Rastro"); algunos transitan por el encantamiento y amores platónicos y demoradas bellezas de solteronas en los relatos de "Lunario Sentimental" "Abuela Julieta" y "La novia imposible" hasta los cuentos nativos entre los que sobresalen ("Cual", "El Vecino" y "La Campana") que no alcanzó a recoger el libro.

Falta, en esta enumeración, consignar la prosa en la que se cuenta algo idílico, en la que se fija un instante de la vida, un acaecer en los breves años de los adolescentes, por lo general, montañeses. Así sucede en Cuentos, 1916. Entre los jóvenes deambulan mariposas, pájaros, perros, cabras, gallinas o se percibe el olor de la flor de durazno, o la fragancia de las manzanas. Hay ancianas que cuidan niños huérfanos, padres severos, peoncitos ingenuos pero enamorados, que se encuentran en pastorales idilios entre las serranías. Algo tienen estos cuentos, -un tono pocas veces repetido en la narrativa de Lugones- que producen una impresión lejanísima vinculada a los de Catulle Mendès, que tanto influyó también en la prosa de Rubén Darío, cuya similitud con Les oiseaux bleus (Los pájaros azules) es evidente, si se comienza por percibir el adjetivo azul, al que fue tan afecto Darío y toda la gente del modernismo. Lugones además del azul se sintió atraído por el rojo: El Misal Rojo, título de un libro que no publicó y toda la enumeración de este adjetivo que aparece en su prosa.

Los ritmos, destacados en La Guerra Gaucha, también están en otros cuentos. Otra vez, vuelve como una obsesión, el acercamiento de poesía y relato. Para demostrarlo bastan estas líneas del capítulo "Alerta":

"La tormenta rezongaba y sus rezongos rebullían brutalmente atragantándose en retumbos".

También hay aliteraciones no solo en el verso, sino también en la prosa. Ello, más que en los cuentos dispersos, o en los que alternan con los poemas libres de Lunario Sentimental, están en La Guerra Gaucha.

"En la napa de luz de la siesta rielaban largos temblores"

("Sorpresa")

Lugones, como se sabe, fue muy cuidadoso del idioma. No buscaba el purismo, que no es más que esclavitud, sino la fuerza idiomática, la conservación y revitalización de una lengua en la que los maestros Quevedo y Góngora -pues Lugones desdeñaba la prosa de Cervantes porque estaba estancada en la chatura del siglo dieciséis- le dieron dinamismo y limpieza

clásica, es decir, brillo, esplendor actual:

"Pureza y purismo son cosas diferentes. La primera significa respeto al idioma. El segundo servilismo académico". (53)

Algunos enfoques del verso, asimismo, se repiten en la prosa. Se repiten en cuanto al motivo -puede ser oriental- aunque difieran los argumentos. Así sucede con "El Romance del rey de Persia" (dedicado "Al emir Emin Arslán descendiente de los reyes persas"), o con el relato "Nuralkamar", cuyo motivo central se relaciona con esas historias de Medio Oriente a las que fue tan afecto Lugones. O el artículo dedicado a "Los caballeros del Puñal" o "La orden de los asesinos" que se fusionan íntimamente con el cuento "El Puñal", de Cuentos Fatales.

Estos motivos orientales, que tanto lo acuciaron, fue una constante repetida a lo largo de su vida. No solamente en sus cuentos (los recogidos en libro o no). También los trató con el sentido del apólogo, como en Filosofícula, donde la intención doctrinaria es evidente. Asimismo en sus ensayos sobre el idioma abunda la búsqueda de terminología de origen árabe:

"Bajo la fe de los primeros historiadores de Indias, cuya inseguridad léxica tenemos comprobada hasta la saciedad, "iguana" sería voz caribe: "ihuana" o "iuana", según el Diccionario. Vale la pena advertir que animal es "hiwán" en árabe".

(Falsos Americanismos" (54)

Es interesante, como demostración de su búsqueda, cómo Lugones insistía en rastrear el origen de los vocablos, incluso en los más conocidos. Véase este otro ejemplo:

"Según la Academia, viene de Córdoba, "ciudad de fama en la preparación de estas pieles"; y yo añadiré que de muchas otras, más lujosas y peculiares. Pues bien, no. Es simplemente cordubán, cuero adobado o curtido, como se dijo



antiguamente". (55)

Por supuesto que sería largo explicar estos y muchos vocablos más, en los que Lugones rastrea su origen, corrige a las autoridades del idioma, y rectifica dudosas procedencias, como cordubán, que ha sido señalado como término de filiación gótica.

Los asuntos relacionados con los temas árabes, además de los griegos clásicos, latinos, italianos de la época de Dante, fueron muchos. Basten los ejemplos reproducidos para comprobarlo.

En cuanto a su vocación literaria cabe señalar que lo llevó a desdenar aplausos fáciles, comodidades para escalar cargos, cuando pudo hacerlo, pues su preparación intelectual se lo permitía. Fue así como ética y soledad se convirtieron, dentro de sus profundos cambios, en estandartes, en principios rectores de su existencia.

El genio, si podemos de algún modo hablar de genio en nuestro poeta y prosista, el primer poeta nacional, el cuentista ignorado, que estuvo en constante zarandeo, fue profundamente querido por sus seguidores, odiado profundamente por sus enemigos. Todo ello fue un martirio para Lugones, una horrible condena. Por un lado se le dio fama literaria; por otro, el castigo de Sísifo. Así, en 1912, en la época que reside en Gran Bretaña, le escribe esta carta, con ruego de no ser publicada, a su amigo Joaquín García Monge, director de Repertorio Americano, de San José de Costa Rica, el 28 de diciembre de 1912:

... "Pero la vida es una hermosa fiera que no me permite la menor distracción. Por otra parte, me falta en absoluto eso que se llama amor a la gloria. Cada día que pasa, me siento más pequeño, más miserable, tan lleno de defectos y de cobardías, que doy lástima. Pero estas son confidencias inútiles y quizás vanidosas a su vez..." (56)

Sin embargo, estos embates del destino, estas refriegas de luchador le daban fuerzas para trabajar con mayor ahínco en diversos temas a la vez, sin dejar de cumplir con su pesada faena de periodista, o en su empleo de

una oscura biblioteca a la que siempre se sintió ligado por la cultura y por su visión de educador, aunque no se considerara ni maestro, ni profesor, y por su afán de innovar en todo, ya sea política, letras, periodismo u oratoria.

Parecía que a mayor embate, a mayor golpe del enemigo, su capacidad de montañés sano, de argentino cabal, reaccionaba con ebriedad creadora; tanto que, en algún momento, el ámbito de las letras argentinas pareció subyugado, dormido a sus pies.

Como buen geminiano -nació el 13 de junio de 1874 y la astrología señala la paridad de gemelos para este signo- tenía una asombrosa capacidad de elaboración de temas y un vigor físico jamás desmentido. A propósito de su obsesiva descripción de tormentas, -Libro de los Paisajes, La Guerra Gaucha- es útil transcribir este párrafo escrito "Para un álbum", publicado en América, el 30 de junio de 1896:

... "mi madre me contó que la noche de mi nacimiento, el trueno sonaba sobre los dolores de su vientre. Por eso yo nací sensible al trueno, como el hierro".

Esa capacidad de estar en dos o tres tareas simultáneas fue una característica notable en Lugones. Así lo deja asentado el testimonio de Juan Manuel Jordán en "Leopoldo Lugones, visitador e inspector general de enseñanza secundaria y normal":

"Nunca trabajé más ni con más gusto con él, y sé que hubo días en que falté a la oficina para hacerlo en su casa. Cuando ocurría -dos o tres veces por semana- llegaba a su domicilio a las ocho de la mañana y me retiraba a las doce de la noche. Quizá para premiar mi labor, -que él calificaba de enorme- hizo crear para mí, en el Presupuesto de 1906 el cargo de Secretario de la Inspección".

"En los reposos que me daba después de las comidas, él escribía Los crepúsculos del jardín. En 1905, en que trabajé como funcionario, en la forma que dejo expresada, se dio tiempo para publicar Los crepúsculos del jardín y La Guerra Gaucha". (57)

Y si su signo astral le permitió, según opinan los estudiosos, desenvolverse con jerarquía nunca desmentida en esos menesteres, también esa innovación revolucionaria, se nota, se la puede comprobar en sus cuentos. No solamente en La guerra gaucha, sino también en Las fuerzas extrañas (58), o en Lunario Sentimental. Además de los relatos, en los que se percibe un aire nuevo, un lenguaje reluciente, revolucionario, -en técnica y en argumento- hay que reconocer en su poesía Las Montañas del Oro, Lunario Sentimental, o en "La Copa de Jade", su poderosa invención, su vuelta de tuerca en la rima y en la métrica o en su sintaxis y vocabulario. Asimismo sus experimentos lingüísticos -La Guerra Gaucha- lo destacan, aunque se trató de ignorarlo, del coro vastísimo del modernismo en América y España.

Y ya que se hace referencia a la innovación, a esta altura del trabajo, aunque esté al margen del tema, repetiremos una confesión, -ya que no se pidió reserva- que nos hizo Leopoldo Lugones (hijo). Callarlo, si perjudicara al hombre Lugones, a su recuerdo, o molestara a quien tuvo la cordialidad de hacerlo, hubiera sido nuestra actitud. Sin embargo, el dato es importante. En efecto, en las historias literarias, siempre se afirmó que Lugones obsequió el manuscrito de Las montañas del oro a Luis Berisso. Acaecida la muerte de éste, el manuscrito aludido pasó al Museo del Escritor. Pues bien, estamos ante una copia y no en presencia del primer original, que obra en poder de su hijo. Además, reproducimos (59) en este ensayo <sup>un</sup> ~~dos~~ poemas, que guardamos de aquel manuscrito. En el mismo se pueden apreciar estrofas testadas y, arriba, los caracteres de "La Montaña", diario que editó con José Ingenieros. ¿Qué ocurrió? Simplemente, Lugones no escribía a máquina. De ahí el engaño. Como hombre ordenado guardó los borradores del libro y entregó a Berisso -en esto no mintió- el manuscrito que fue a la imprenta.

Se ha hablado siempre -y esto para continuar con nuestro ensayo- del combativo Lugones. Lo fue. Pero también lo asediaron, lo traicionaron, pues no se atrevían a desafiarlo frente a frente, o la mano cobarde sabía extender desde el anonimato su veneno ruin para evitar el probable castigo. Su hijo, en Mi Padre (60) escribe:

"De nadie toleraba demasías; sofrenó desbocados con la pluma,

hirió con armas a inicuos o malvados; a capipardos des-  
mandados volvió en razón con sus puños; hasta supo dar  
de palos a villanos de la chusma implacable a semejanza  
del cómitre empuñado el corbacho sobre los galeotes".

"Sabía ser valiente y que era valiente; gustaba  
que se lo dijeren. En esto estribaba quizás una de sus  
debilidades, hombre al fin, nada malo había en que le  
reconociesen por tal. Eralo de pelo en pecho, como pa-  
ra no amilanarse ante el riesgo".

Sin embargo, en Lugones siempre estuvo ausente la soberbia, -se lo notaba en su paso militar, en la cabeza levantada- y lo acompañó siempre su orgullo de argentino cabal. No le importaba polemizar, disentir, pero cuando su enemigo, solía caer en desgracia o se hallaba en inferioridad de condiciones, Lugones presto, era el primero en defenderlo. ¿Pruebas? El caso de Ricardo Rojas. El mismo lo cuenta:

"Cuando en 1934 yo estuve preso, en Ushuaia primero y en  
Martín García después, Lugones publicó una protesta por  
el cobarde abuso que conmigo se cometía, y su actitud  
fue de una condición moral excelsa, porque en la misma  
protesta declaraba el antagonismo de nuestras respecti-  
vas posiciones ideológicas, agregando que tampoco mo-  
víalo un simple sentimiento de amistad".

("Carta de Ricardo Rojas") (69)

Lugones que pretendió ser justo en todos los actos de su vida -según esta carta enviada a García Monge- no rehuía la responsabilidad de asumir sus errores. Si sus enemigos lograban probarlos, no tenía empacho en reconocerlos:

"Tengo por norma, en la materia, no atacar jamás a las per-  
sonas, cualesquiera que sean su posición y sus opiniones;  
ya que, moralmente hablando, civilización se define por  
tolerancia. Tampoco me defiendo, sino en casos de ine-  
vitabile excepción, y muy a mi pesar, aunque sea siempre  
el agredido". (62)

Lugones marchó siempre solo. Como el cóndor de su cuento "Sangre Real" (63), y se sintió profundamente argentino como su capataz Juan Rojas. Buscar el amparo de las camarillas no estaba en él; tampoco la defensa obstinada que se torna favor, aquella que suelen ofrecer quienes a la postre esperan la recompensa.

Tuvo total independencia política, ideológica, literaria, personal. De esta manera sus tan mentados cambios, que le acarrearón incontables enemigos, tuvieron justificación en su ética.

"En una discriminación aproximada -no hay tajos nítidos en estas materias- , esos tres períodos poéticos coinciden aproximadamente con las tres etapas ideológicas por que transitó Lugones en su vida: la modernista (1897-1909) corresponde a sus ideas anarcosocialistas; la de transición (1910-1922), paralela a su profesión democrática y la de arte nacional (1924-1938), contemporánea de su pensamiento nacionalista". (64)

En cuanto a escuelas literarias, acaso convenga recordar la afirmación de Darío: "No hay escuelas, hay poetas"; Chocano, "las águilas van solas"; Nervo: "escribo como me place"; Machado, "¿soy clásico o romántico, no se.."

Lugones tenía una facilidad mágica para huir de escuelas, de libros que le atraían, o para derretir literalmente una metáfora y recrearla. Pero, en el orden de argumentos, vayamos a las pruebas: En lo que se refiere a las escuelas literarias, esta carta de José Ingenieros lo aclara:

"Y vamos a mi Leopoldo va siendo un caso en nuestro movimiento literario...Lugones tiene actualmente una desfavorable predisposición contra todo lo que tiene sabor a modernismo. Hay en esto cierta animosidad de apóstata. Me explico. Lugones tuvo su crisis de modernismo y llegó en sus primeras erupciones hasta el límite extremo de lo que, con o sin acierto, se dio en llamar decadentismo. Hoy, que ya está en la cumbre, lo veo más cerca de Hugo y Taine que de Verlaine o Mallarmé; y esta misma evolución le hace cruelmente injusto con sus cofrades y maestros de ayer". (65)

En cuanto a libros que pudieron atraerlo, se recuerda al publicar La guerra gaucha, la acusación que se difundió. Es decir, acusábaselo a Lugones de haber copiado a D'Esparbés:

"Los primeros comentaristas de La guerra gaucha señalaron la relación con La Légende de l'Aigle, relatos en prosa del hoy olvidado Georges D'Esparbés, uno de los autores incluidos en Los Raros darianos. Aunque aparezcan algunas motivaciones semejantes y parecidas en el estilo, no representa una influencia decisiva". (66)

Y a propósito de las metáforas, el crítico Víctor Perez Petit en el número de Nosotros, de homenaje a Lugones, 1938, escribe:

"Cuando Leopoldo Lugones coge una metáfora ajena que le ha enamorado y se da a la tarea de construir con ella, otra propia, trastorna tan hondamente la idea y los términos, que ya casi no se reconoce aquella. Es que en realidad, por virtud de su arte y de su inspiración también, más que modificar, innova". (67)

También Carlos Monsalve, a propósito de las escuelas literarias, escribió su punto de vista. Monsalve figura poco conocida en la llamada generación del ochenta publicó algunos cuentos -un ensayo sobre su producción literaria se le debe al profesor Antonio Pagés Larraya- que hoy pueden catalogarse como importantes para su tiempo. Consignó este escritor:

"¿A qué escuela pertenezco? Clásico, romántico o naturalista (nunca he tratado de darme cuenta de ello) he seguido acrá- tica ("anárquico idealismo") en la fórmula de Rodó". (68)

Puesto que antes nos hemos referido al lenguaje, conviene aclarar que Lugones se propuso vivificar nuestro idioma. No hizo cuestión de Castellano, español, idioma nacional. (69) Pero defendió la pulcritud de la lengua de la cargazón gringa -tan manoseado se tornaba el idioma con la inmigración y con el llamado lunfardo que tomaba carta de ciudadanía- o de los "gauchiparlas", como lo expuso en un artículo, casi

desconocido, referido a "El lenguaje torpe":

"El gauchiparlante a tutiplén hace todo lo contrario. Su sistema consiste en no dejar palabra indemne. El signo que más emplea es el apóstrofo. Supone que el criollismo del lenguaje es proporcional a su deformación; y para acentuarlo, abunda cuando puede en esa charla estropajosa que resulta un tartamudeo de imbécil. Y como el estilo es el hombre, el gaucho que le sale repite su propia facha de pueblero maneado en el chiripá". (70)

Nuestro poeta, nuestro cuentista se opuso siempre al culto romántico de la improvisación. Solía hablar -quedan muchos testimonios- de matemáticas, física y química con el rigor de un investigador de gabinete. Así difunde, -¿se adelanta teóricamente?- en un trabajo a la teoría de la relatividad de Einstein. El tamaño del espacio (ensayo de psicología matemática), en el que alude a la teoría de la relatividad. Veamos, por lo menos en parte, su conclusión, para no extendernos en demasia <sup>sobre</sup> ~~de~~ <sup>e asunto</sup> esta cuestión:

"La serie de posiciones en el cóncavo abismal del espacio intuitivo, lejos de engendrar la idea del infinito, constituye una ilusión casi pueril de la impotencia. Fáltame el tiempo para explicar y discutir como me proponía esa idea en que las matemáticas alcanzan la sublimidad. Procuraré tan sólo materializar aquella ilusión, recordando un cuento de Las Mil y Una Noches.

El príncipe Diamante (noche 909.<sup>a</sup>) encantado por una maga que lo transforma en gamo, halla más bajo un punto del cerco donde aquélla lo aprisiona, y salta el vallado. Pero cuando lo ha hecho, vuelve a encontrarse dentro del recinto que creyó dejar, porque el encantamiento persistía. La ilusión espacial es una ilusión análoga.

Nuestro Prometeo encadenado la ha abierto con la irresistible lleva de las matemáticas. Pero la empresa de libertarse no ha hecho sino empezar para él. Todavía montan su imponente guardia en el portal los dioses si-

niestros y los amos malditos.

Antes de concluir, pido que el aplauso de vuestra cortesía se transforme en manifestación de gratitud para el eminente Einstein, el moderno Newton, el nuevo organizador del universo, a quien el nacionalismo, tan torpe en Berlín como en París o en Buenos Aires, obstruyó la cátedra con innoble alboroto- por judío.

Las rotas cadenas que oímos en nuestro canto inmortal, no bastan. Tenemos muchas otras que romper y así lo haremos con todas: con las de hierro y con las de oro..."

### Epílogo

"Lista ya la presente tirada, llega de Berlín, el siguiente despacho telegráfico que publica La Nación del 30 de enero del corriente año 1921, en su número 17.722, tercera página, primera columna:

#### Las teorías del doctor Einstein

##### El tamaño del Universo

Berlín, 29 (Associated).- el doctor Einstein ha sorprendido nuevamente al mundo científico lanzando la afirmación de que es posible probar que el universo es finito y aun que puede calcularse su tamaño. En una conferencia que pronunció en la Academia Prusiana de Ciencias planteó la teoría de la relatividad, aplicándola a la ley newtoniana, para calcular la velocidad media de las estrellas en la Vía Láctea. Dijo que si las velocidades verdaderas que son susceptibles de medirse eran menores que las velocidades calculadas, síguese de ello que las gravitaciones verdaderas a grandes distancias eran menores que las gravitaciones exigidas por la ley de Newton y de tal divergencia pue-



de demostrarse lo finito del universo". (71)

Quería Lugones un saber con claridad, con base sólida que lo sustentara, y estimaba que la formación, en nuestro país, desgraciadamente con oportunistas en todos los ramos del saber, era importante, necesario -por eso repetía: "urge por encima de todas las cosas espiritualizar al país"- y acaso urgente, indispensable para la marcha futura de la cultura nacional. Por eso, todo lo que escribió creyó poder defenderlo con argumentos valederos. Acaso, dentro de cánones estéticos buscó crear una conciencia tradicionalista, de epopeya helena o latina para la formación de nuestros habitantes y una visión primordial del pasado inmediato -El Payador-, junto a una vuelta total de tuerca en sus poesías, en sus relatos y en sus notas y ensayos críticos para que se marchara en consonancia con aquel pasado hacia el futuro.

Ese interés febril por todo lo que escape al caos creador, afirmándose en el orden cósmico, está vigente en sus cuentos. Por ejemplo, en Las fuerzas extrañas y en Cuentos fatales. También en los relatos dispersos que llevan por título "La última carambola" o "El hombre muerto".

~~También~~ <sup>Mismo</sup> en sus artículos sobre política internacional publicados en La Nación ("La crisis mayoritaria", 1928), o en La Patria Fuerte, 1930, se publica su publicitado "El discurso de Ayacucho", con la frase ritual, repetida:

"Ha sonado otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada".

Más adelante se lee:

"El pacifismo no es más que el culto del miedo, o una añagaza de la conquista roja, que a su vez lo define como un prejuicio burgués. La gloria y la dignidad son hijas gemelas del riesgo; y en el propio descanso del verdadero varón yergue su oreja el león dormido". (72)

Mucho ha escrito Lugones sobre tan vasto campo, acerca de tan fervoroso motivo de libertad, de enfrentamiento angustioso del mundo, para insistir en él, en este trabajo relacionado con el cuento.

En "Las ideas sociales y políticas", capítulo del libro Leopoldo Lugones uno y múltiple, escribe Guillermo Ara:

..."así Lugones, apasionado por el orden y la jerarquización moral, convencido además de que la vida es "un estado de fuerza", reniega de la democracia y proclama al ejército como eje único del patrimonio nacional". (73)

Se lo ha acusado -¿de qué no se lo acusó!- de afectación casticista en La Guerra Gaucha, (de hombre adicto al diccionario) o de fantasioso en los relatos de Las Fuerzas Extrañas, de descuidado en los cuentos dispersos ("La idea de la muerte", "El Definitivo", "Un sujeto ilógico", "Hipalia", "El descubrimiento de la circunferencia", "La última carambola", "La campana", "La mula negra" o "Cual", o de esotérico o intelectual con afán de sorprender con tramas intelectuales, o adictas a tendencias ocultistas en Cuentos Fatales y <sup>en</sup> la novela El Angel de la Sombra, su única novela.

Memoraremos una sola de esas acusaciones -la del intelectual- es decir, la que corresponde a Manuel Ugarte en el libro Escritores Iberoamericanos de 1900:

"Recuerdo que regresábamos una tarde del Barrio Latino, a pie. Al atravesar el Sena, las luces de los puentes, ya encendidas, ponían arcos y rayas sobre el gris intenso de la ciudad. Las torres de Notre Dame se alzaban entre la sombra, cortando en el confín la pincelada de sangre del crepúsculo.

- Detengámonos- dije, haciendo un gesto.

Pero Lugones opinó que debíamos continuar la marcha.

-¿Quiere que le diga la verdad? -me declaró-; todo esto sale siempre mejor en los libros.

La inclinación a dar más importancia a nuestras miserables realizaciones que a la belleza inaccesible

que nunca logramos trasladar al papel, me hizo esquivar después su compañía' (74)

¿Qué acusación no sufrió en vida Lugones? ¿Qué crítica mordaz no se lo ha hecho a su obra después de muerto? Pocos han salido a defenderlo. Pero el desconocimiento de la proyección de los libros los ha privado, en la buena intención, de los argumentos más contundentes.

Hay que reconocerle su capacidad ciclópea de escritor, su paciencia de investigador (Elogio de Ameghino (75), 1915), su notable dilucidación (aunque no compartamos su posición ideológica) en las cuatro conferencias patrióticas del Coliseo (Acción (76)) o su porfiada vocación de historiador El imperio jesuítico (77) o Historia de Sarmiento (78), o su interés por todo lo que fuera humano en manifiestos, artículos, críticas, semblanzas y presentación de jóvenes escritores nacionales:

"Al hombre dueño de sí mismo, no le cuadran ya dueños;  
y sólo formadas por hombres así viven las patrias sin amo"  
(Elogio de Leonardo, (79))

Lugones, a propósito de su prosa, mejor de sus cuentos, corrigió como sólo después lo han hecho Eduardo Mallea y Jorge Luis Borges. Su obra de arte está sujeta siempre al mayor ajuste y a la mayor precisión creadora y la lucidez crítica. Es notable, cuando se trata este punto, de qué manera se vuelve fundamental el posterior análisis crítico del mismo autor.

Muchos son los ejemplos, pero uno solo nos bastará. "El milagro de San Wilfrido" se publicó primero en El Tiempo, el 15 de abril de 1897, y luego fue recogido en Las Fuerzas extrañas. Veamos un párrafo, pues el cuento, ha sido rehecho casi totalmente, ajustado y condensado su estilo:

Primera versión

"Y pasó de aquello un mes, y la mano permanecía clavada en la cruz, pálida y lamentable bajo la bóveda oscura llena de tenebrosas sonoridades".

Segunda versión

"La mano permaneció así durante un mes. Nadie se acordaba ya de aquello, cuando el 12 de julio de 1099, un emisario sarraceno vino en su caballo moribundo a decir Abu-Djezzar que los cristianos, arrojando escalas sobre los muros de Solima,..."

En los primeros artículos, en las "fantasías" del libro El Misal Rojo que no alcanzó a publicar, rechazado por los editores -según señaló- ¿se percibe ya en las pocas prosas poemáticas que conocemos al Lugones de siempre?

Estos trabajos que se creían perdidos, pues nunca llegaron al público que conoció las obras acabadas de Lugones, permanecen, no sabemos si todos, en el archivo de su hijo. Cuatro de ellos fueron publicados (Ver: Las primeras letras de Leopoldo Lugones (80). Evidentemente estas fantasías por su escasa acción no son cuentos, pero el estilo en una que otra línea lo evoca. De la misma manera que la prosa, férrea, quevediana de "Recuerdos de Viaje" (Peregrinación a Tucumán y Salta, (81), 1894)

A propósito de las mismas, puede consultarse nuestro artículo "Páginas desconocidas de Leopoldo Lugones" (Antecedentes de La Guerra gaucha)

Con referencia al estilo marcado por Quevedo de sus primeros tiempos esta carta, publicada en la revista Buenos Aires, en 1899, y citada por Rafael Alberto Arrieta en su ensayo "Contribución al estudio del modernismo en la Argentina", es concluyente:

"Dos bondades le debo a Dios en mi corta vida literaria: haberme dado el olfato de lo ridículo y haberme hecho leer a tiempo libros de don Francisco de Quevedo. Lo uno me convirtió en polemista; lo otro me enseñó a hablar con razón y con pensamiento. Aprendí a chupar bien mi hueso, según el consejo de Rabelais, a carpir mis originales, a mondar mis frases. Este duro noviciado del arte im-

pidió los despilfarros de la adolescencia". (83)

Comienza en ese entonces el odio de Lugones al lugar común; la cuidadosa elección del adjetivo lo distingue como el deslumbrante empleo de los verbos; ésta fue su característica de estilo, o la innovación de vocablos, cuando eran necesarios, hasta culminar con el sinfónico encantamiento de La guerra gaucha.

El cuidadoso estilo de sus relatos será la nota distintiva de siempre. En este cuento fantástico ("El espejo negro", La Patria, 1899) su argumento que escapa a la vulgar sugestión presenta el caso de quien logra comunicarse a través del espejo con un criminal que dos años antes fue sacado de la prisión y ejecutado:

"La nube cárdena crecía siempre como un nimbo diabólico en torno de la cabeza espectral, que se precisaba con nitidez siniestra, pareciendo salirse de la oscuridad, tocarme casi las mejillas con su barba". (84)

Lugones crea situaciones fascinantes. Sus narraciones podrían figurar hoy, como un éxito internacional si se las conociera y difundiera. Así este otro relato, también fantástico, cuya tensión acompaña al lector hasta la línea final.

Se trata de "Kabala práctica", publicado en El Tiempo, en 1897, y en él se relata la historia del estudioso que quería completar su gabinete de historia natural con un esqueleto "bien elegido". El esqueleto que había *lofado* perteneciente a una mujer, cierta noche se transforma en una bella joven "casi hermosa, muy triste, vestida con traje morado". Sin embargo, quien relata, al día siguiente no le cree la historia, pues en lugar de aquélla, en el asiento del escritorio está el esqueleto. Sin embargo, el amigo que le cuenta a Carmen esta historia en una fiesta hace esta comprobación: "vi que sus labios se ponían blancos y que vacilaba próxima a caer". "Pero aquel contacto me dejó una impresión horrible que me perseguirá mientras viva":

"El cuerpo no tenía coyunturas; se doblaba por todas

partes; parecía una bolsa llena de agua. Qué horrorosa impresión acababa de crisar mis nervios! Creedlo, que así es la verdad: aquella mujer no tenía huesos!

Hay movimiento, ritmo, acuciante y tensa trama, reminiscencia de Poe, como que lo nombra entre las lecturas preferidas del protagonista del relato, pero de ninguna manera exageración, sino desenlace inesperado y un juego cuyas leyes concuerdan con la trama: por un lado quien hace la confidencia de tal historia a una joven en una reunión referente al esqueleto femenino que una noche se le aparece a un amigo revestido con la imagen de una triste dama en el gabinete. Por otro, el desmayo de la joven que escucha en la reunión el relato; y el que habla comprueba con horror que es flácida, que ésta no tiene huesos.

En cuanto a su imaginación creadora hay que reconocerla en la maestría con que presenta sus mejores relatos, inolvidables, antológicos. Además de los que hemos venido <sup>mencionando</sup> ~~mencionando~~, -muchos de ellos casi desconocidos- corresponde mencionar "Los caballos de Abdera", "La lluvia de fuego", "El hombre muerto", "Izur", "La estatua de sal", "Agueda", "El puñal" y "La mula negra" o "Sangre real".

Están estos cuentos trabajados con impulso imaginativo, con escrupuloso estilo, con notable precisión de forma y fondo. Tanto en los relatos criollos -los de su última época- "El burrito servicial", "Cual", "La campana" conservan la grandeza, la atmósfera, el aire, el perfume, la nostálgica presencia del ámbito montañés.

También sus narraciones fantásticas, algunas publicadas en Caras y Caretas, como "Hipalia", o "Luisa Frascati"; estos últimos relatos brevísimos, apenas cabe en una página (con dibujos de Zavattaro o de Hoffmann) pero concentrados, condensados al máximo, tal como si fueran la esencia de un valioso perfume.

Horacio Quiroga en su artículo "La crisis del cuento nacional"(85) expresa:

"No siempre ha pasado así, sin embargo. En un tiempo se pecó por lo contrario; Luis Pardo, entonces jefe de

redacción de "Caras y Caretas", fue quien exigió el cuento breve hasta un grado inaudito de severidad. El cuento no debía pasar entonces de una página, incluyendo la ilustración correspondiente. Todo lo que quedaba al cuentista para caracterizar a sus personajes, colocarlos en ambiente, arrancar al lector de su desgano habitual, interesarlo, impresionarlo y sacudirlo era una sola y estrecha página. Mejor aún: 1256 palabras".

Poco le importaba a Lugones la pacata descripción emocional del romanticismo a que nos tenía acostumbrados la literatura de fines de siglo. Prefirió el deslumbramiento, como en este cuento "El puñal", verdadero alarde de un prosador con genio:

"El puño era un esqueleto que, de pie sobre la loza, avanzaba con sesgo paso, echando hacia atrás el sudario sostenido por la mano izquierda sobre el descarnado esternón, mientras la derecha, caída al flanco, disimulaba en un pliegue del lienzo fúnebre el puñal pronto para herir".

Hay que hacer un distingo entre el estilo oratorio de Lugones, vibrante como un clarín, y su prosa narrativa, sin cacofonías, trabajada, musical, colorida. Aquel pertenece al viejo cuño hispano. Esta a la orientación modernista, de la que luego se liberó, con modulación personalísima en la narrativa hispanoamericana, para tornarse nerviosa, cincelada, eficaz. Fue esta prosa la que atrajo adictos. Su estilo es directo, inconfundible. Describe como si grabara con un cuchillo, o, como si pintara, en tonos claros, incitantes, multicolores, unas veces, o con esfumados matices, otras:

"Luisa Frascati no era sino un alto cuadro al óleo, en su marco dorado, con los reflejos característicos, las manos aquellas, los ojos aquellos, la palidez aquella..." (86)

tigación. Sin embargo, en este caso interesa, más que ese elogio para un trabajo nuestro, lo siguiente:

"Comparemos -dice Revol- el cuento de Poe, "The Facts in the Case of M. Valdemar" con el cuento "Proof positive", por Graham Greene. Uno mismo es el tema básico de ambos, a saber: la supervivencia psíquica, en contacto con el mundo de los vivos, de un individuo que ya es cadáver". (89)

Sin embargo, con el mismo tema, claro que tratado de manera extraordinaria está la narración de Lugones "El hombre muerto". Ninguno de los tres cuentos se parecen. No se los puede acusar de plagio. Cuando se lee el brevísimo relato de nuestro autor argentino se comprende su fuerza creadora, su poder de síntesis, -se acostumbró a la exigencia de la revista en que fue publicado- según Horacio Quiroga y a causa de su condensación admirable de escritor formado en el modernismo.

También trató Lugones el diálogo teatral en el cuento. Especialmente en Lunario Sentimental. En "Teatro Quimérico", "El Pierrot negro" y "Los tres besos" (cuento de Hadas) el diálogo irrumpe en el cuento. A veces, los interlocutores están en el primer plano. Otras, se ocultan con sobriedad. El diálogo suele llenar la totalidad del motivo:

H: -sois espiritualista?

Q. - En efecto; y vos?

H. -Materialista. Dejé de creer en el alma, cuando me volví incrédulo del amor. (Estremécese con violencia).

("Teatro Quimérico")

Pero el contraste más vivo, en el relato de Lugones, se da en "Luisa Frascati", en el que la figura femenina, leve, ondulada, es casi aire poético, hasta desaparecer en la superficie de un cuadro pintado al óleo, cuando el amante platónico pretende, una noche, algo más que eso. Luisa se permite a veces, extraña "Ligeia" criolla, cierto juego de salón



La reiteración vuelve, como el fúnebre sonar musical, elegíaco, más sorpresivo y horripilante, y torna acuciante el suspenso en el cuento.

La estructura del cuento en Lugones es segura. Crea, aunque de pronto se le pueden seguir las huellas, por lo menos en la cáscara, en lo anecdótico un indicio, pero despista al perseguidor, con genialidad, borrando, en lo profundo, cuando creíamos reconocer el camino, cualquier vestigio extraño.

Típico de los relatos fantásticos este, titulado "El hombre muerto" en el que se narra la historia "de un loco singular, cuya demencia consistía en creerse muerto".

Conviene recordar una página de Arturo Capdevila, en "La formación de Lugones" (87), relata, por boca de don Santiago Lugones, hermano de don Leopoldo:

"Otra vez quiso Ustáriz -antes había dicho Capdevila la novela picaresca vive castellanamente en Córdoba- hacerse de algunos reales y excogitando la manera de lograrlo, dio en la flor de fingirse muerto, que no era mala industria como se verá. Colocó cuatro mezuquinas velas en el suelo del cuchitril que habitaba, las encendió, puso a un costado el plato de las limosnas y se tiró cuan largo era en carácter de muerto abandonado".

Pero volvamos al cuento de Lugones. Todo el cuento tiende a expresar la angustia del pobre sujeto ante la incredulidad de quienes en el lugarejo en que vive, no admiten la realidad de su muerte.

Cuando el lector cree encontrarse frente a un simple maniático se sorprende, como las personas que actúan en el relato, de algo en verdad inusitado: en un determinado momento encuentran realmente muerto al supuesto demente, pero lo extraordinario es que debajo de la manta donde de hecho, no podía haber más que un cadáver reciente, sólo encuentran huesos descarnados de treinta años atrás.

Enrique Revol en La Tradición Fantástica en la Literatura Argentina (88) (basándose en la antología Cuentos Fantásticos Argentinos, Emecé, 1960) define y difunde "la corriente literaria fantástica", según nuestra inves-

colocándose sentada, o, en otros casos, de pie con la finalidad que la admirant

"Diablo de cuadro, -dijo mi amigo-. Habría jurado que ayer la dama estaba sentada y tenía un traje verde".

Nunca explicaremos del todo esa obsesión de Lugones por los cuentos con personajes alienados. Acaso preponderaba la influencia de Lombroso -hay en ese sentido una vasta literatura en el Ochenta porteño cuyo estudio se le debe al profesor Antonio Pagés Larraya- o tal vez se relaciona con los estudios de José Ingenieros ("El gran corazón de la esfinge, crónica; "La familia de Job", 1896, (tema extraordinario para un cuento); o "El descubrimiento de la circunferencia", cuento), o vaya a saberse qué inclinación lo llevó a escribir artículos y relatos sobre casos patológicos.

"El hombre muerto", ya estudiado, es uno de ellos. Ya sabemos de la obsesión del personaje. También "El Definitivo", protagonista ubicado en el manicomio, el hombre obsesionado, tomado como otros que estaban allí recluidos por el "Definitivo", que solía presentarse así:

"Entró con la mayor tranquilidad; mirando al techo, las manos en los bolsillos, como quien examina una casa de alquiler. Traje gris, sombrero negro. Como cualquiera".

El "Definitivo", mientras el loco seguía luego leyendo la novela de Galdós, se sentó en el borde de la cama, al igual que un médico, pero de espaldas. Allí quedó inmóvil mucho tiempo. Parecía mondar las uñas y tenía las piernas cruzadas en actitud minuciosa:

"Evite siempre contarle, porque es un disparate ciertamente; mi locura, claro. Pero también es una evocación. Una evocación del Definitivo".

Luego los locos, hacia el mediodía, mientras digerían el almuerzo a la resolana, una mirada que pretendía fingir indiferencia hace que empiecen

a escabullirse; los "locos que nada habían oído de la confidencia -Lugones muy a menudo construye sus cuentos sobre la base de la confidencia o entra como protagonista en el relato ("El Psychon" actúa de testigo), o en "El secreto de don Juan", protagonista con su nombre y con su condición de poeta) fueron sorprendidos -también nosotros- por una sombra "sumamente vaga", o una disminución de la luz solar que allí era plena "pasó junto a nosotros". El loco dijo: -El Definitivo".

Otro cuento, muestra esta tendencia hacia los personajes con alguna tara mental. Se trata de "Hipalia", la muchacha que recogió un anciano aquella noche de lluvia. Se encariñó con ella; la educó. Con el tiempo fue dueña de una soberbia belleza. En el vasto sótano de la casa, Hipalia -extraño nombre probablemente adulteración del suyo- fue penetrando en el "jardín de la locura". Allí permanecía frente a un muro (a la manera de algunas sectas tibetanas) como ante un espejo:

"Siempre de blanco, que es el color de los locos fatales, ante el muro blanco, se consumió en aquella pacífica idiocia que ni siquiera constituía una contemplación. De tal modo era absoluto en ella el orgullo de su hermosura"

Cuando murió, se descubrió un "prodigio".

"Había allí, (en el sótano) muy difuso, tanto que sólo al mediodía resultaba visible, un retrato de Hipalia..."

Era la efigie viva de ella. No estaba pintada. Era como un reflejo que daba la impresión de la vida. Cuando el que relata tocó la mejilla en el muro tuvo un temblor de sorpresa y misterio:

"¡La mejilla estaba tibia, perceptiblemente, bien que apenas se lo notaba!"

Hay en Lugones un desbordante capacidad de creación y exploración de temas y estilos renovadores de la literatura de su tiempo. Sólo Darío se le adelanta en la poesía. Pero la concepción estética del cordobés resulta más

profunda, menos preciosista que muchos cuentos ideados por aquel. No hay otro autor de su tiempo con tal capacidad expresiva o definidora de una literatura americana tan peculiar.

En sus cuentos de madurez, aquellos que hemos denominado cuentos criollos, o relatos serranos, por lo general no aparecen elementos arcaizantes, salvo uno que otro diz, o en "La Tigarrera" expresiones, puestas en boca de la niña, correspondientes a la lengua vecinal, local:

"...aventádole su pollerita en las narices, mientras le echaba: ¡salai! ¡salai! -con enojo".

En cuanto al uso del enclítico parecería que se hubiese acentuado en estos cuentos. No ocurre lo mismo en los publicados entre 1896 y 1900, en El Tiempo, o, con posterioridad, en La Nación, 1903, como en "El aderezo de rubies".

Los mejores prosistas de América -incluso Darío con moderación- los utilizaron. En Sarmiento -quizá de él le venga a Lugones su predilección- está engarzado en muchas páginas. O, tal vez, Lugones, lo prefería a la cacofonía del párrafo chato, como un alarde de sonoridad, o como una muestra de pureza en el párrafo rítmico.

En cuanto a los neologismos los utilizó por necesidad, más que por llamar la atención. A falta del vocablo justo debió crearlo. Así lo expresa en la nota explicativa -"Dos palabras"- a La guerra gaucha:

"Sólo me resta pedir amparo a la benevolencia del lector para uno que otro nombre indígena, o neologismo criollo, o verbo formado por mí a falta de vocablo específico: accidentes imposibles de evitar dada la naturaleza de este libro". (90)

Algunos de estos muestran cómo nuestro prosista sabía manejar el verbo, flexibilizarlo, doblarlo, machacarlo, -al igual que una vara de hierro candente- hasta alcanzar con esta vuelta de la antigua expresión, una forma nueva, pero atrayente;

..."predominaban ternuras lilas, efluviaba tósigos  
bajo su elegante fragilidad".

Tecnicismo y suspenso están logrados con su definido vocabulario. Cuando redondea el cuento en el remate, Lugones consigue el efecto deseado, a veces con una palabra, ("Los caballos de Abdera": «¡Hércules, es Hércules que llega!», otras con un párrafo ("Un fenómeno inexplicable": y conste que yo no sé dibujar), otras con una frase trunca, o con una sucesión de puntos suspensivos que no significa un alarde o galardón para el final del párrafo sino que representa "la fuerza extraña" que vendrá con la muerte ("La lluvia de fuego": Llevé el pomo a mis labios, y...).

En otras narraciones, un párrafo final, como también ocurrió con Horacio Quiroga, le da posibilidad de entretener al grupo de hombres que lo escuchan, pues Lugones se ubica, como en el cuento oral, relatando algo que pudo haber ocurrido. Pues, ni más ni menos que cuentos de fogón se tornan los denominados criollos:

"...y todavía me deslumbra el bronce espléndido y encintado con los colores argentinos y peruano, cuyo primer repique alegró las lomas verdes como si sobre ellas cantara el sol en el vuelo de aquel pájaro glorioso". ("La campana")

Hasta ahí, en verdad, el cuento. Pero Lugones continúa:

Entonces of relatar a propósito un episodio que había pasado en Santiago del Estero..."

Por un lado, la sencillez, la prosa aligerada dan la sensación del difícil alarde de quien maneja el idioma y todas las posibilidades del relato; por otro, se acerca con ello más al viejo molde del cuento oral. Oigámoslo:

"Pues bien, sucede que en uno de los paraderos más temibles por ser cruce de los ranqueles..." ("El perro flaco").

"Y fue así que una vez llegó por allá de paso cierto jornalero...", ("La campana").

Los americanismos -en sus artículos se ha ocupado de la cuestión- están muy bien empleados. Así el caso de garúa. Lugones se ocupó en muchos artículos de la lengua. En ellos expone como en el Diccionario etimológico del castellano usual, que no concluyó, una preocupación de escritor de alcurnia, minucioso, de filólogo, o de prosista que sabe qué herramientas lingüísticas necesita su narración.

En sus cuentos se conforman castellano antiguo, moderno, regionalismo, americanismo y vocablos de su invención derivados de verbos.

Rehuyó de los gerundios; dentro de sus cuentos casi no los hay. En su narrativa, de origen modernista, lo extraño se da la mano con el tema de la tierra. Por lo tanto cosmopolitismo o individualismo son condiciones fundamentales.

#### VIII - CONCLUSION

Si se piensa en la multiforme tarea abarcada por Leopoldo Lugones - a pesar de haberse estudiado su obra en distintas oportunidades- es posible investigar facetas que aún quedan aisladas dentro de la totalidad de la misma y que señaladas, pueden asumir quizá, en conjunto, la importancia que aquí -lata día a día su producción.

Salvo el género teatral -aunque escribió algunos diálogos de índole dramática- Lugones cultivó casi todos los géneros literarios: poesía lírica y narrativa, tratados de intención científica, monografías históricas, adquisiciones filológicas, etc.

Unido a ello, un capítulo importante de la producción del poeta cordobés lo constituye el relato: en esto el escritor muestra el gusto por lo narrativo, muy característico de nuestros viejos escritores provincianos. Además, como a su espontaneidad agregaba los elementos provenientes de la cultura, era natural que se interesase por una forma literaria, que tradicional desde los poemas épicos, se hallaba plena de inagotables posibilidades y estaba muy en auge, por lo demás, a fines del siglo pasado, y a principios del corriente.

Lugones es recordado, sobre todo, en sus relatos extensos; no tanto por su novela "El ángel de la sombra" cuanto por "La guerra gaucha", más que novela, relato épico, que, después de varios años de publicado conoció nueva difusión a causa de su movida aunque no muy fiel versión cinematográfica.

Pero aparte de relatos mayores, Lugones también es autor de numerosos cuentos. En este aspecto se lo conoce relativamente poco. En efecto, como autor de relato corto Lugones sólo ha llegado a ciertos sectores de público, y ello a través de las páginas de ese tipo narrativo, recogidas en libros más o menos accesibles al lector corriente: "Las fuerzas extrañas", 1906; los relatos agregados a los poemas de "Lunario sentimental", 1908; "Cuentos", 1916; "Cuentos fatales", 1924. A esta serie puede agregarse, en cierto modo, "Filosoficula", 1924, páginas donde la intención doctrinaria no cambia de manera fundamental la forma más o menos característica del cuento propiamente dicho o, por lo menos, del apólogo. Digamos, de paso, que gran parte de los cuentos de Lugones concluye con una moraleja más o menos explícita; en menor número, algunos de esos relatos toman la forma de una especie de meditación de carácter poético acerca de aspectos de la naturaleza. Varias muestras de este tipo de labor las recogió Lugones en las páginas de la "Revue Suda-mericaine", que él mismo editaba en París durante el tercer lustro de este siglo.

Además, de tales relatos, existe una doble serie de ellos -la primera de las cuales puede situarse en 1899, es decir, cuando tenía veinticinco años, y 1/ segunda entre 1906 y 1909- que, por no haberse recogido en volumen y por no encontrarse hasta la fecha más que en revistas hoy desaparecidas, permanece prácticamente ignorada para la mayoría y en modo especial para las generaciones nuevas, que desconocen así un aspecto fundamental e importante a los efectos de comprender no sólo una aptitud más de la actividad de Lugones como escritor, sino también a fin de explicar, acaso, algunos aspectos de su modo de ser personal, por lo que toca a sus ideas y preocupaciones primordiales.

En efecto, un análisis de conjunto de estos últimos cuentos, hasta hoy bastante olvidados -el estudio más minucioso queda para otro sitio- no sólo aclara algunas formas de los recursos expresivos del escritor; muestra, además, aún tratándose de relatos muy sencillos, la preocupación, que parece haberle dominado siempre, respecto de casos de psicología compleja, de influjo del más allá -actuación de "las fuerzas extrañas"-, todo ello paralelo, casi siempre, con un obscuro y, a veces, manifiesto fatalismo.

Aún en esos relatos, aparentemente realistas, es evidente que Lugones manifiesta de algún modo las preocupaciones indicadas, en relación casi siempre con cuestiones de espiritismo, ocultismo, teosofía y magia, lo que sin duda no obedeció a simples preocupaciones literarias o a influencias de los autores que pudo leer por entonces, en primerísimo término a Edgar Allan Poe.

Esos relatos, cuya extensión estuvo fijada casi siempre por las revistas o, mejor dicho, por la revista que los publicaba especialmente el antiguo "Caras y Caretas" -también LA NACION, aunque en ese diario algunos de los publicados fueron reunidos en volumen-, expresaban en forma condensada los problemas y asuntos indicados.

El cuento, en su calidad de relato breve, generalmente con un motivo o acción, se presta para lograr toda clase de efectos sobre el interés y la emoción del lector.

Dos tipos de cuentos cumplen particularmente con estas posibilidades: el cuento psicológico, por lo que puede revelar del carácter o del modo de ser humano y el cuento fantástico, que permite relacionar la realidad inmediata con misterios cuyo significado nos intriga e incluso nos angustia. Precisamente son estas dos formas de cuento las que Lugones cultivó con mayor preferencia, no sólo en las indicadas etapas de 1893 y de 1906-1909, sino también en ocasiones de fecha más tardía.

Dentro del tipo de cuento psicológico, Lugones prefiere temas como el de la locura, el de la falta de fe, el de la alucinación y, primordialmente, el de la sugestión. A título de cita se acentúa este matiz en



"El definitivo" y en "La defensa de la ilusión".

En lo que se refiere al cuento fantástico, los temas o asuntos tratados por Lugones versan, entre otros, sobre imágenes del más allá muertos, aparecidos y amoríos. Estos elementos aparecen en cuentos tales como "Luisa Frascati", "Hipalia" y "La idea de la muerte".

Aun cuando los temas de algunos de sus cuentos psicológicos y fantásticos difieran entre sí, la manera narrativa es más o menos la misma en unos y otros.

Con todo, es posible observar algunos procedimientos que sirven para caracterizar esta producción de Lugones, no sólo frente a la de otros cuentistas argentinos, sino también frente a su misma obra.

El ambiente en que sitúa los personajes es a veces indefinido y no se refiere en particular a ningún país o región. Así lo comprobamos en "El anciano caballero" y en "Elementos para una bomba"; otras veces, en cambio, y puede decirse que en la mayoría sitúa esos personajes o la acción en ambientes más precisos; esto ocurre en los titulados "Una mariposa", "La gavota" y "El último pensamiento del Apocalipsis".

Con bastante frecuencia, el ambiente o el sitio de la acción corresponde a un lugar de nuestra república, de las provincias o de la capital: "Un sujeto ilógico", "La conquista de la señorita", "La careta roja", "La tortilla de Juanito" y "Flores de durazno". A veces la acción se sitúa en escenarios tan remotos como el de la Tierra del Fuego, tal cual se observa en el cuento "Los buscadores de oro".

En los cuentos psicológicos los personajes muestran una conducta a tono con los puntos de vista demasiado esquemáticos de la ciencia de fines y de comienzo de siglo.

Por lo común se trata de individuos que actúan como víctimas de un marcado determinismo. No faltan los relatos contruidos alrededor de una hipótesis o de un concepto científico: "La última carambola" y "El descubrimiento de la circunferencia".

m / Los cuentos fantásticos, donde los personajes son casi siempre convencionales, parecen, en cambio, servirle a Lugones para interesar al lector con algunas de las ideas que, por las fechas en que escribió esos relatos, le inspiraba el misterio del <sup>"</sup>Más allá<sup>"</sup>. Es lo que se observa en "El hombre muerto" y en "El imperio de cristal".

Precisamente por haber sido escritos estos cuentos en aquella época ya señalada. Lugones puede ser considerado, por lo menos en la Argentina, como un precursor del relato corto, sobre asuntos de carácter extraordinario que tanta difusión han alcanzado y siguen obteniendo entre nosotros.

Tampoco faltan más o menos relacionados con el mundo de la fantasía, relatos desarrollados sobre la base de motivos bíblicos o históricos.

El tema criollo propiamente dicho aparece también de vez en cuando y alcanza más de una realización interesante en "La tigrera", "El perro flaco", "Sangre real" y "La mula negra".

Sorprende que Lugones no haya recogido en libro ninguno de estos cuentos dispersos en revistas, pero es posible suponer que esperara reunir un mayor número para formar colección; o, acaso, por haber sido escritos algunos de ellos en los últimos años no haya podido concluir la tarea propuesta.

La predilección de Lugones por esta clase de relatos se observa en la complacencia con que parece haberlos escrito, a pesar de las limitaciones que le impondría alguna revista; si no persistió en el cultivo del género, que ya había abordado al tiempo de publicar su primer y fundamental libro de versos, ello se debe, tal vez, a que, andando el tiempo, preocupaciones de otro tipo atrajeron su atención. La prueba de ello la encontramos en que, después de 1909, en repetidas oportunidades, no dejó de publicar algún volumen de cuentos, o, por lo menos, de agregar alguno de ellos en sus libros de versos. Además, hasta casi las últimas etapas de su vida de escritor gustó emplear su tiempo, aunque fuera espaciadamente, en componer relatos semejantes a los de sus primeras etapas literarias, según lo expusimos más arriba.

Interesa preguntarse, ya que ese gusto parece manifiesto, por qué Lugones no recogió esos cuentos de sus primeros años de escritor, salvo uno que otro.

Tal vez los haya considerado demasiado elementales por haber sido escritos para una revista que entonces tenía categoría literaria, aun cuando, de tono mas bien general y popular. Esto se advierte a causa de que los cuentos de "Caras y Caretas" son por lo común mucho menos complejos en el tema y en la expresión que los que más tarde publicó Lugones en "Las fuerzas extrañas" y en las otras colecciones mencionadas.

Más que la técnica del relato es en los temas, el ambiente y los personajes donde podría indicarse elementos tomados, o, mejor dicho, sugeridos por narradores muy difundidos en Buenos Aires, en versiones francesas, durante la época de la redacción de esos cuentos: Poe, Dickens, Puchkin, Maupassant y Hoffmann.

Por otra parte, puede suponerse que quizá pensase recogerlos más tarde en una unidad de tema más o menos evidente. Un ejemplo de ello lo tenemos en la publicación realizada en 1916 con el título de "Cuentos", difundidos entonces por "Ediciones Mínimas", que dirigía Ernesto Morales.

Pero todas éstas son hipótesis más o menos comprobables. En cambio, el hecho de recorrer esos cuentos, de situarlos en la época en que fueron escritos y de agruparlos por temas o asuntos, permite actualizar un aspecto bastante olvidado de la actividad literaria de Lugones.

Surgidos del Modernismo, Darío en la poesía y Lugones en la narrativa se lo ha querido demostrar en este ensayo- ~~Ha~~ tornan<sup>2</sup>/las dos cimas definitivas de la literatura de su tiempo en América.

C I T A S

- 1) Para la introducción, ver notas pág. 12.
- 2) Pedro Henriquez Ureña, Las corrientes literarias en la América Hispánica, México - Buenos Aires, 1949, pág. 165.
- 3) Manuel Pedro González, Notas en torno al Modernismo, Facultad de Filosofía y Letras, México pág. 63.
- 4) Manuel Pedro González, op. cit., pág. 69.
- 5) Manuel Pedro González, op. cit., pág. 69 (Acotaciones al poema en prosa en España, Díaz Plaja)
- 6) Enrique Anderson Imbert, Historia de la literatura hispanoamericana, pág. 363, *Fondo de Cultura Económica, México, 4ta Edic, 1962.*
- 7) Federico de Onís, Antología de la poesía española e hispanoamericana, Nueva York 1961, pág. 23.
- 8) José María Monner Sans, Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano, México, 1952.
- 9) Leopoldo Lugones, Lunario Sentimental, Buenos Aires, 1909.
- 10) Ver la carta famosa "A Don Rubén Darío", de Valera, en su edición de Azul, Madrid, 1922.
- 11) Onís, "Federico de Onís y el Modernismo", síntesis de una conferencia sobre el tema en poder de Nicolás Cócero, facilitada en Buenos Aires por el conferenciante. *La Nación*, 19 de Julio de 1957
- 12) Enrique Diez Camdo, cita tomada de la síntesis de la conferencia de Federico de Onís.
- 13) Darío, op. cit., "Lo Fatal", poema.

- 14) Henríquez Ureña, op. cit., pág. 171-172.
- 15) Baldomero Sanín Cano falleció el 12 de mayo de 1957, en Bogotá, Colombia.
- 16) Falleció en Chivilcoy, provincia de Buenos Aires. La crónica de su asesinato fue recopilada en un libro, hoy inhallable, denominado Sangre nuestra, 1910. Obras completas, "La Cultura Argentina", (2 volúmenes), Buenos Aires, 1919.
- 17) Ortíz, op. cit., 1910.
- 18) Enrique Banchs, El libro de los elogios, 1908, contiene también un poema de este tipo, en versos anapésticos, titulado "Elogio de las águilas bicéfalas".
- 19) Leopoldo Lugones, op. cit., pág. 13.
- 20) Nicolás Cócara, Cuentos fantásticos argentinos, Emece, 1960.
- 21) José María Monner Sans, op. cit., pág. 16.
- 22) Manuel Pedro González, op. cit., pág. 6.
- 23) José María Monner Sans, op. cit., pág. 18.
- 24) José Asunción Silva, Obras completas, (poesías, de sobremesa y correspondencia, con prólogo de Miguel de Unamuno, Colombia, MCMLXV, pág. 315.
- 25) Fondo de Cultura Económica, México - Buenos Aires, 1950.
- 26) Del prólogo de R. Lida, edición citada, pag. 8.
- 27) Darío, op. cit., pág. 79.
- 28) Mireya Jaimes-Freyre, Modernismo y noventa y ocho a través de Ricardo Jaimes-Freyre, Editorial Gredos, Madrid, 1969, pág. 136.
- 29) Ricardo Rojas, Retablo español, editorial Losada, Buenos Aires, 1938
- 30) M. Jaimes-Freyre, op. cit., pág. 137.

- 31) Ricardo Jaimes-Freyre, "Justicia Indiana", en El cuento hispanoamericano, S.Menton, pág. 212, 1964.
- 32) op.cit., pág.
- 33) México, 1965.
- 34) Octavio Paz, op.cit., pág. 76, 77.
- 35) op.cit., pág. 109, 110.
- 36) Ramón López Velarde, Poesías completas y El minuterero, (Edición y prólogo de Antonio Castro Leal,) Editorial Porrúa, México, 1963, pág. 351.
- 37) Federico de Onís, op.cit., pág. 23.
- 38) Ezequiel Martínez Estrada, Retrato sin retocar, Emecé, 1968.
- 39) Jorge Luis Borges, Aspectos de la literatura gauchesca, Número, Montevideo, 1950, pág. 33.
- 40) José Ingenieros, La moral de Ulises, Ediciones Selecta América, 1919, pág. 45.
- 41) Nicolás Cócero, La valentía y la hospitalidad en el espíritu argentino: "La visita" y "El rastro", de Leopoldo Lugones, conferencia en el Rotary Club de Buenos Aires, 2 de septiembre de 1970.
- 42) Mariano Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX, Revista de Filosofía Española, Madrid, 1949.
- 43) Mariano Baquero Goyanes, Qué es el cuento, pág. 54, Colombia, 1967.
- 44) Mario Lancellotti, De Poe a Kafka, (para una teoría del cuento) Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965

- 45) Leopoldo Lugones, "La Tigrera", en La Nación, 9.VIII.1936.
- 46) Luis Alberto <sup>FLORES</sup> ~~Martínez~~, Contribución al conocimiento de los regionalismos en Córdoba, Academia Argentina de Letras, 1961.
- 47) Sobre este particular escribo Eleuterio F. Tiscornia, en La lengua de "Martín Fierro", publicado por la "Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana", del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por Amado Alonso, Buenos Aires, 1930.- "Entre los sufijos diminutivos españoles, -ello, -ito, son los más generales. Junto a esas formas se desarrollan y distribuyen en la península otras que acusan preferencia regional. El gauchesco coincide con el castellano en adoptar -ito como sufijo único para la función diminutiva. Conserva formas del diminutivo español que no son tales para el gaucho. La pérdida de ese valor en algunas voces se produce también en España, pero la tendencia es mayor en el habla de los paisanos. En esa actividad del lenguaje el gaucho usa con mucha frecuencia expresiones diminutivas que sólo tienen valor afectivo." (pág. 112). Es evidente que Lugones emplea los diminutivos caros al habla coloquial argentina. Ejemplo de este empleo de diminutivos en ito se encuentra en abundancia, en textos anteriores y posteriores a la Revolución de Mayo de 1810.
- 48) Nicolás Cócero, Borges el hombre, Borges el escritor, entrevista en La Nación, 13.9.1970.
- 49) Rafael Alberto Arrieta, Intróducción al Modernismo Literario, Columba, 1956.-

- 50) Leopoldo Lugones (hijo), Las primeras letras de Leopoldo Lugones, Guía preliminar y notas, pág. 30, dos prosas; pág. 33, pág. 37 y 47.-
- 51) op.cit., pág. 10. (Introducción).
- 52) Leopoldo Lugones, El libro de los Paisajes, Buenos Aires, 1917, pág. 71.
- 53) Leopoldo Lugones, Diccionario etimológico del castellano usual, <sup>1944</sup> pág. 18.
- 54) Leopoldo Lugones, "Falsos americanismos", en La Nación, 1929.
- 55) Leopoldo Lugones, Diccionario etimológico del castellano usual, (Introducción).
- 56) En Nosotros, número de homenaje a Leopoldo Lugones, 1938.
- 57) Juan Manuel Jordán, en Nosotros, 1938.
- 58) Citamos siempre primeras ediciones.
- 59) Ver Apéndice en este trabajo, dos poemas en los que figuran versos corregidos y estrofas testadas.
- 60) Leopoldo Lugones (hijo), Mi padre, Centurión, 1949, pág. 173.
- 61) Ricardo Rojas, revista Nosotros, 1938.
- 62) En Nosotros, carta a García Monge, 1938.
- 63) Leopoldo Lugones, "Sangre Real", en La Nación, 6.2.1938.
- 64) Carlos Alberto Loprete, La literatura modernista en la Argentina, Editorial Poseidón, 1955, pág. 110.
- 65) José Ingenieros, en "El Mercurio de América", (Letras Italianas) 1899.



- 66) Juan Carlos Ghiano, La Guerra Gaucha, Centro Editor, 1967.
- 67) Victor Perez Petit, "El Pleito Lugones - Herrera y Réissig", Nosotres, 1938, pág. 214.
- 68) Raimundo Lida, op.cit., pág. XXXIV.
- 69) Amado Alonso, Castellano, Español, Idioma Nacional, segunda edición, con adiciones y enmiendas, Losada, Buenos Aires, 1943.
- 70) Leopoldo Lugones, "El lenguaje torpe", en La Nación, *Suplemento N° 26, 29 de diciembre de 1929, págs. 36 y 37.*
- 71) Leopoldo Lugones, El tamaño del espacio, (ensayo de psicología matemática), El Ateneo, 1921.
- 72) Leopoldo Lugones, La patria fuerte, 1930, pág. 17.
- 73) Guillermo Ara, pág. 55 y 56 (prólogo de Roberto F. Giusti) Ediciones Marú, 1967.
- 74) México, 1947, pág. 167.
- 75) Leopoldo Lugones, Elogio de Ameghino, Buenos Aires, (con una protesta por la ley argentina de propiedad literaria) 1915.
- 76) Leopoldo Lugones, 1923.
- 77) Leopoldo Lugones, 1904.
- 78) Leopoldo Lugones, 1911.
- 79) El borino, San José de Costa Rica, 1925, pág. 17.
- 80) Leopoldo Lugones (hijo), op.cit., pág. 30, 33, 37 y 47.
- 81) Ver: "Páginas desconocidas de Leopoldo Lugones", por Nicolás Cócara, La Nación, 25 de julio de 1965.
- 82) La Nación, 25 de julio de 1965.

- 83) Publicado por la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1961, pág. 25 y 26, No. 99.
- 84) Leopoldo Lugones (hijo), Las primeras letras de Leopoldo Lugones, pág. 87.
- 85) En La Nación, 11 de marzo de 1928.
- 86) De "Luisa Frascati", cuento fantástico.
- 87) Nosotros, número de homenaje, 1938.
- 88) En "Revista de Estudios Hispánicos", University of Alabama Press, 1968.
- 89) Idem, pág. 22.
- 90) Leopoldo Lugones, La Guerra Gaucha, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano, Editores, 1905.

IX

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Se han manejado todas las primeras ediciones de la "opera omnia" de L.L.

Anderson Imbert, Enrique, Estudios sobre escritores de América, Raigal, 1954.

Ara, Guillermo, Leopoldo Lugones, La Mandrágora, 1958.

Achaval, Hugo de, "Prometeo" de Lugones, Renacimiento, 1910.

Araujo, Marillo, Cuadrantes de Modernismo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1958.

Arrieta, Rafael Alberto, Introducción al Modernismo Literario, Buenos Aires, Columba, 1956.

Allen, W. Phillips, La prosa artística de Leopoldo Lugones en La Guerra Gaucha, México, 1965.

Anderson Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana, (dos tomos), Breviarios, México, 1962.

Ara, Guillermo, Leopoldo Lugones, la etapa modernista, 1955.

Anderson Imbert, Enrique, Los cuentos fantásticos de Rubén Darío, Harvard University, 1967.

Amador, Robert, El Ocultismo, Buenos Aires, Pentacle, 1956.

Anderson Imbert, Enrique, La originalidad de Ruben Darío, Buenos Aires, 1967

Baquero Goyanes, Mariano, Qué es la novela, Columba, 1961.

Becco, Horacio Jorge, Contribución a la bibliografía de la literatura argentina, Revista de la Universidad de Buenos Aires, 1959.

Boletín de la Academia Argentina de Letras, Homenaje a Rubén Darío, 1967

- Bonet, Carmelo M., Voces Argentinas, Librería del Colegio, 1940.
- Borges, Jorge Luis y Edelberg, Betina, Leopoldo Lugones, Plommar, 1965.
- Borges, Jorge Luis, Aspectos de la literatura gauchesca, Montevideo, 1950.
- Borges, Jorge Luis, Ocampo, Silvina y Bioy Casares, Adolfo, Antología de la Literatura Fantástica, Buenos Aires, Sudamericana, 1940.
- Brión, Marcel, L'Art fantastique, Paris, Morabout, 1961.
- Castro Leal, Antonio, Cuatro autores mexicanos (incluido Gutierrez Najera, Manuel), Jackson, Buenos Aires, 1946.
- Castro Leal, Antonio, Las cien mejores poesías mexicanas, México, Editorial Porrúa, 1961.
- Castagnino, Raúl, Literatura Dramática Argentina, Buenos Aires, 1950.
- Cócaro, Nicolás, "Anderson Imbert y la literatura fantástica", en La Nación, 2 de abril de 1967.
- Cambours Ocampo, Arturo, Lugones, el escritor y su lenguaje, Theoría, 1957.
- Cáneo, Dardo, Lugones, Jorge Alvarez Editor, Buenos Aires, 1968.
- Cócaro, Nicolás, "Borges el hombre, Borges el escritor", La Nación, 13 de septiembre de 1970.
- Castellani, Leonardo, Lugones, Buenos Aires, Theoría, 1964.
- Caillois, Roger, Antología del cuento fantástico, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
- Dario, Rubén, Azul, (prólogo de Juan Valera), Madrid, 1922.
- Dauster, Frank, Ensayos sobre poesía mexicana, México, 1963.

- Dario, Rubén, Primeros cuentos (ordenada y prologada por Alberto Ghiraldó y Andrés González-Blanco), Madrid, 1924.
- Disandro, Carlos A., Lugones y las letras argentinas, Montevideo Vo- lanto, La Plata, 1963.
- Dominguez, Mignon, "La verdadera iniciación literaria de Lugones", <sup>23 de Julio de</sup> La Prensa, 1961.
- del Corro, Gaspar Pio, Actualidad del "Mito lugoniano", en la revista Lugones, Córdoba, 1968.
- de Onís, Federico, Antología de la poesía española o hispanoamericana, Las Americas Publishing Company, 1961.
- del Corro, Gaspar Pio, Algunos antecedentes de la Guerra Gaucha, Fa- cultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba, 1959
- Eoff, Sherman y King, Paul, Spanish American short stories, Washington University, N.Y., 1944
- Espinosa, Enrique, El espíritu criollo, Babel, 1951.
- Echagüe, Juan Pablo, Escritores de la Argentina, Emecé, 1945.
- Flores, Félix Gabriel, Lugones y el sentimiento nacional, Universidad Nacional de Córdoba, 1969
- Ghiano, Juan Carlos, Testimonio de la novela argentina, Leviatán, 1956.
- González, Manuel Pedro, Estudios sobre literaturas hispanoamericanas, Cuadernos Americanos, México, 1951.
- García Prada, Carlos, Poetas modernistas hispanoamericanos, Madrid, 1956
- Gándara, Carmen, Kafka o el pájaro y la jaula, El Ateneo, 1943.
- González, Manuel Pedro, Notas en torno al Modernismo, Facultad de Filo- sofía y Letras, México, 1958.
- 0/ Guillén, Ricardo, Direcciones del Modernismo, Gredos, Madrid, 1963.

- Ghiano, Juan Carlos, Temas y Aptitudes, Ollantay, 1949.
- Ghiano, Juan Carlos, Análisis de la Guerra gaucha, Enciclopedia de la literatura argentina, Buenos Aires, sin fecha.
- Gorriti, Juana Manuela, Narraciones, (colección W. Weyland) Buenos Aires, Estrada, 1958.
- Ghiano, Juan Carlos, Lugones y el lenguaje, "Revista de la Universidad de Buenos Aires" 1948
- Gerin, Ricard, I. de, Historia del Ocultismo, México, 1967.
- Guerschunoff, Alberto, Necrología: L.I., en La Nación, 1938.
- Guerschunoff, Alberto, "Leopoldo Lugones, el poeta de la patria, Itinerario América, 1939.
- Guerschunoff, Alberto, "Leopoldo Lugones: su obra y su influencia", La Gaceta, de Buenos Aires, *sin fecha*
- Guerschunoff, Alberto, "La política de L. Lugones", La Nota, sin fecha.
- Guida, Arturo Horacio, Los cuentos criollos de Lugones, Cultura, La Plata, 1950.
- Henríquez Ureña, Pedro, Plenitud de América, Buenos Aires, 1952.
- Havaux, León, En torno de unas conferencias del señor Leopoldo Lugones, Buenos Aires, 1923.
- Henríquez Ureña, Pedro, Las corrientes literarias en la América hispánica, Fondo de Cultura Económica, México, 1949.
- Holmberg, Eduardo, Cuentos Fantásticos, (estudio preliminar de Antonio Pagés Larraya) Buenos Aires, Hachette, 1957.
- Iduarte, Andrés, Martí escritor, La Habana, 1951.

- <sup>a</sup>  
Irujo, Julio, Genio y Figura de Leopoldo Lugones, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- Jaimos Freyre, Mireya, Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimos Freyre, Gredos, Madrid, 1969.
- Lugones, Leopoldo (hijo), Mi Padre, Centurión, 1949.
- Lopez Velarde, Ramón, Poesías completas y El Minutero, (Edición y prólogo de Antonio Castro Leal) México, Porrúa, 1963.
- Lugones, Leopoldo, Filosofía, Centurión, 1948.
- Lugones, Leopoldo (hijo), Los enemigos de Leopoldo Lugones, Centurión, 1963.
- Lugones, Leopoldo, La Cacolitia (ensayo sobre antiestética moderna) Buenos Aires, 1908.
- Lafitte, Enrique Guillermo, A Leopoldo Lugones, Buenos Aires, 1938.
- Lermón, Miguel, Contribución a la bibliografía de Leopoldo Lugones, (su obra impresa hasta 1900), Academia Argentina de Letras, 1961.
- Lugones, Leopoldo, Rubén Darío, San José de Costa Rica, 1916.
- Lugones, Leopoldo, Homenaje a la memoria de Emilio Zola, 1902.
- Lugones, Leopoldo, Directeur, Revue Sud-Americaine, Paris, Nr. I, 1914.
- Lugones, Leopoldo, (Homenaje en la revista Sintosis), México, 1963.
- Lugones, Leopoldo, El ejército de la Ilíada, 1915.
- Lascano Colodrero, Godofredo, Maestros de Moncorrat, (discurso evocativo) "Caracú", Córdoba, 1945.

Lancano Colodrero, Godofredo, "La primera noticia de Lugones en Buenos Aires" en "La Capital" de Rosario, 1942.

Lancano Colodrero, Javier, "Poesías de Leopoldo Lugones", (ensayo en La Prensa), <sup>28 de octubre de</sup> 1894.

Lugones, Leopoldo, (hijo), Las primeras letras de Leopoldo Lugones, por Leopoldo Lugones (hijo), Buenos Aires, Centurión, 1963. Nosotros, (número de homenaje a Lugones), Buenos Aires, 1938.

Loveluck, Juan, "La novela Hispanoamericana" Editorial Universitaria, Chile, 1969.

Lopez Vozardo, Ramón, Obras completas, Nueva España, México, 1944.

Loprete, Carlos Alberto, La literatura modernista en la Argentina, Poseidon, 1955.

Lermón, Miguel, Obras de Lugones no recogidas en libro (copia bibliográfica cedida por Lermón a Cécero).

Lugones, Leopoldo, El problema feminista, San José de Costa Rica, 1916.

← "El Puñal", Corta papel descripte en el cuento "El Puñal", fue obsequiado por Francisco Oscar E. Carbono a Francisco Marchesano, (figura en el Museo de la SADE). Fotografía y referencias.

Lugones, Leopoldo, "Significación de Goethe", La Nación, 1930.

Lida, Raimundo, y Mejía Sanchez, Ernesto, Cuentos completos de Rubén Darío, (Edición y notas de Ernesto Mejía Sanchez y estudio preliminar de R. Lida) Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

← Diccionario de la literatura



~~...latinoamericana, Argentina, Washington, 1960.~~

...latinoamericana, Argentina, Washington, 1960.

Martí, José, Ismaelillo, Huemul, 1963.

Martí, José, Escritos de un patriota, (prólogo: Raimundo Lazo), Jackson, 1946.

Mallon, Eduardo, Adiós a Lugones, Colección problemas americanos, 1942.

Martínez Estrada, Ezequiel, Leopoldo Lugones, retrato sin retocar, por Ezequiel Martínez Estrada, Buenos Aires, Emecé, 1968.

i/ Magaña, Carlos Horacio, La poesía de Leopoldo Lugones, México, 1960.

Mentón, Seymour, El cuento hispanoamericano, (dos tomos), Antología, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

Monner Sans, José María, Julían del Casal y el modernismo hispanoamericano, El Colegio de México, 1952.

Mazzoli, Angel, El modernismo en la Argentina, Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez, 1950. Contribución a la bibliografía de Leopoldo Lugones, Academia Argentina de Letras, 1961.

Negri, Tomás Alva, "Los Lugones", Revista Asturias, Buenos Aires, MCMLIII.

Núñez, Jorge A., Leopoldo Lugones, Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba, 1956.

Obligado, Carlos, La cueva del fósil, Buenos Aires, 1927.

Paz, Octavio, Cuadrivio, Mortiz, México, 1965.

- Pagés Larraya, Antonio, Perduración romántica de las letras argentinas,  
Filosofía y Letras, México, 1963.
- Pultera, Raúl, Lugones (para una biografía) Buenos Aires, 1956.
- Roggiano, Alfredo A., Poética y estilo de José Martí, Universidad de  
Tucumán, 1953.
- Roldón J., "Guido Spano y Lugones", Boletín de la Academia Argentina de  
Letras, 1964.
- Revol, Enrique, La tradición fantástica en la literatura argentina  
(Cuentos fantásticos argentinos, por N. Cócero), es-  
tudio de Enrique Revol, en Revista de estudios hispáni-  
cos, University of Alabama Press, 1968.
- Revol, Enrique Luis, La tradición fantástica en la literatura argentina,  
Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, 1969.
- Roggiano, Alfredo A., Bibliografía, Revista Iberoamericana, cuadernillo  
sin fecha.
- Soto, Luis Emilio, Crítica y ostinación, Sur, 1938.
- Soto, Luis Emilio, "Lugones a un cuarto de siglo", revista "Comentario"  
No. 36, año 1963.
- Sola González, Alfonso, Las Odas Seculares, de Leopoldo Lugones, on  
"Revista Iberoamericana" 1966.
- Silva, José Asunción, Obras completas (prólogo Miguel de Unamuno) Bo-  
gotá, Colombia, MCMLXV
- Schneider, Marcel, La Littérature Fantastique en France, Paris, Fayard,  
1964.

- Torres Riosco, Arturo, La gran literatura iberoamericana, Emecé,  
1945.
- Tagle, Armando, Lugones doctrinario y Lugones poeta, La Prensa,  
1964.
- Uriarte, Gregorio, La obra intelectual de Lugones, en Nosotros, 1918.
- Ugarte, Manuel, Escritores Iberoamericanos de 1900, Vértice, México,  
1947.
- Varios autores, La novela iberoamericana contemporánea, Universidad  
Central de Venezuela, 1968.
- Vasquez Cañas, Juan, Leopoldo Lugones y el Zodíaco Lugoniano, Buenos  
Aires, 1940.
- Wilde, Eduardo, Tiempo perdido, Jackson, 1871.

\*\*\*\*\*

X-A P E N D I C E

Fotocopia de los siguientes textos.

- 1) Laudatoria a Narciso en LAS MONTAÑAS DEL ORO (borrador del manuscrito de L.L.)
- 2°) El burrito servicial ( cuento)
- 3°) Luisa Frascati ( cuento)
- 4°) Hipalia ( cuento)
- 5°) El hombre muerto ( cuento)
- 6°) Sangre real ( cuento)
- 7°) La tigrera ( cuento)
- 8°) La campana ( cuento)



## Laudatoria

a Narciso:

Tomaré de tí ejemplo en firmeza i constancia  
de corazón; mis manos lavaré en tu profanación  
para oficiar el rito que alumbró la amantista  
con su ojo minervino, sobre un altar ifrinita  
Diré cómo moriste de amante, en el Completo  
delite de la consumición i diré el secreto  
que tus ~~manos~~ <sup>manos</sup> ocultan al placer fornicario  
así como las puertas ~~de~~ <sup>de</sup> un santuario  
i la virtud del fuego que acunó tu estructura  
Arenal, hecha de sangre, se hizo i de amargura,  
i el elogio de tu alma que surgió de la nieve  
de tu agonía en una flor de vida ~~para~~ <sup>para</sup> breve

La onda (puga, preciosa) ~~con~~ <sup>con</sup> un líquido beso  
acarició tu imagen Pergamente; en el yeso  
plástico, tus arcaicos dedos puso un estela  
para ~~idea~~ <sup>idea</sup> estatua que nunca fue completa  
Oh dame los profanos nombres del arte sacro  
~~para~~ <sup>para</sup> en mí ~~que~~ <sup>como</sup> pueda fijar tu simulaer  
i así mis devociones ~~con~~ <sup>con</sup> un fervor intenso  
~~señal~~ <sup>señal</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> plata ~~de~~ <sup>de</sup> ~~la~~ <sup>la</sup> ~~onda~~ <sup>onda</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~incienso,~~ <sup>incienso,</sup>

Y así mi sangre, vína ilustre, en sus divinos  
 secretos, ~~con~~ <sup>con</sup> la propia substancia de los vinos  
~~se recrea~~ <sup>como una larga cinta</sup> y así envuelva ~~mi cuerpo~~

y así mi sangre, vína ~~ilustre~~ <sup>de esplendor</sup> ~~en sus~~ divinos  
~~secretos~~, <sup>con</sup> la propia substancia de sus vinos,  
 y así envuelva mi cuerpo de amor enajenada  
 como una larga cinta de seda mi mirada.

Lo vi que en la siringa de los arborescios labios,  
 fuerosamente inflándose los conos de mis labios  
 y en el delgado cauce fue la flauta rústica.  
 Entonces fue el eco de una admirable acústica  
 pues al pasar el hito de agua de la fuente  
 por los ~~cuatro~~ agujeros, alternativamente,  
 dio el instrumento ~~su~~ ritmos inéditos y frescos  
~~que~~ su melodía en alabanza de Narciso,  
 y aquella fluida música supo donar tan bien  
 que parecía oírse los divinos exordios  
 de alguna loa o himno de suaves clavicordios.  
 ¡tus clavicordios, oh poeta Paul Verlaine!



i así mi cuerpo sea como una dulce vena,  
y con un libro hermélico de pámpagos se cuna,  
para guardar incólumes los cerebros divinos  
viviendo de la propia substancia de tus vinos,





Empecé mis amores con la bella Luisa Frascati, lo más vulgarmente del mundo.

Yo era jefe de un turno telegráfico que empezaba á las ocho de la noche, y hacia el trayecto á pie hasta la oficina en digestiva caminata, pasando á mitad de camino por una casa con dos balcones bajos, única en la acera. El resto quedaba ocupado por los fondos de una quinta, en cuya verja solía cortar madreseivas.

La casa de los dos balcones, quedaba, con tal motivo, aislada; y por la misma razón, la acera resultaba oscura y tranquila. En uno de esos balcones, tomaba el fresco una muchacha pálida, la primera noche que por allí pasé; tan pálida, que no pude menos de mirarla profundamente,—mi paso habitual era mesurado,—lo que me hizo reparar al propio tiempo en su gran belleza. Era una noche cálida, empalidecida por dulces estrellas de verano. La madreseiva relacionaba su perfume con aquella pálida joven, como es natural. Yo estaba poético, y mi corazón palpité.

Pasé tres, cuatro noches seguidas. Ella estaba siempre allí. Siempre estaba allí, vestida de blanco, suave y muda como en una novela romántica, lo que me fastidiaba un poco.

La quinta noche, esboqué un saludo explorador, que ella contestó del mismo modo. Por algún tiempo, no hice más que saludar, pues habíame invadido una timidez de primer amor, mezclada á unos deseos ardentísimos de tener linda voz y de ser oído por ella; pero quince días después, hablaba ya de amor al pie de su ventana.

Vivía enteramente sola, sin más servicio que el de una vieja gallega; y cuando pregunté por sus antecedentes al almacenero de la esquina, éste salió conociendo menos que yo mismo. Para colmo, sonrió con impertinencia, y decidí entonces callarme. Interrogar á la sirvienta, era una mala acción que no entraba en mis cálculos.

Resolví, pues, aprovechar mi fortuna como venía, y limitarme á amar lo más fervorosamente que pudiera. El resto lo diría el destino.

Mi amada tenía una voz divina, aunque siempre baja, leve; más bien una intención de música, que una sonoridad definida. Muchas veces, al retirarme de aquellas citas, ebrio de amor, como es justo, me asaltó la idea de que ella no se había comunicado conmigo por medio del lenguaje, sino por una especie de melódica penetración de pensamientos. Hoy mismo, sereno ya co-

mo estoy ¿podría asegurar que alguna vez oí de veras la voz, la voz angélica de Luisa Frascati?...

Lo cierto es que ella misma me invitó una noche á visitarla en la sala, para evitar murmuraciones vecinales, con esta única y caprichosa condición:

—Prométame bajo su palabra de honor que nunca encenderá luz en mi presencia.

Lo hice, no sin sentir una ligera incomodidad de misterio. ¿Algún defecto, alguna fealdad inconfesable tal vez?

Futuras intimidaciones de cariño, probaron lo contrario. Mi amada era bella hasta el éxtasis en su arcano de ser irreal. La noche misma de mi primera entrada en su casa, había advertido al retirarse ella del balcón para ordenar á la criada que abriera, una levedad extraña en su paso. Habríase dicho realmente que no caminaba. Pero mi dicha era demasiado intensa, para insistir en detalles.

Mi amada tenía manos extraordinarias. Las manos más estéticas que jamás haya visto. Pero nunca me dejó rozarlas con las mías siquiera. Por extraño que esto pueda parecer, durante cuatro meses, noche por noche, hablamos de amor á solas en la más perfecta pureza.

¿Puede decirse, á lo menos, qué hablabamos?

Hacíalo ella solamente, con aquella voz de melodía y de misterio, arrastrándose á delirios castísimos y simultáneamente profundos como el miedo. Nunca he sentido con tanta poesía la belleza de la soledad mutua.

A veces un rayo de luna entraba á la sala por el balcón entreabierto. Durante un rato, la hermosura de mi amada resplandecía en su palidez inmaterial, con aquellos ojos supremos que angustiaban como la proximidad del destino, aquella boca palpitada por el pregueto de los besos futuros, aquellas manos inaccesibles como el encanto de la fatalidad; pero no bien ella advertía el aumento de luz, alzábase con un leve escalofrío.

—Váyase,—me decía casi angustiada. Y yo obedecía. ¿Hubiera podido hacer otra cosa en la servidumbre de mi propio éxtasis?

¡Maldita la hora en que pude hacerlo! ¡Maldito aquel calavera de Albertino Talante y su pérfido consejo! ¡Maldita la vanidad que me llevó á contarle mis amores!

Albertino Talante se rió de mí, porque en cuatro meses de citas no había dado aún un beso á mi amada. Y por no parecer cobarde ante aquel libertino, provoqué mi desgracia.

Quise, la misma noche, dar un beso á Luisa Frascati. Lo intenté canalescamente, por sorpresa; pero ella se me escapó como un soplo. Estoy seguro de que quiso gritar y no pudo. Yo había retirado la llave de la puerta.

Entonces empecé una carrera innoble y jadeante por el salón oscuro, donde, en su blanco traje, parecía ella un girón de bruma. Dimos vuelta una y dos veces el recinto. De pronto un mueble se rompió con estrépito.

Súbitamente me detuve; entonces percibí á mi amada sobre el muro frontero del salón, inmóvil, como pegada á él, á una altura de dos metros sobre el piso.

En ese momento la criada abrió por fuera, entrando presurosa con una luz en la mano.

Mi sangre se paralizó de horror. Luisa Frascati no era sino un alto cuadro al óleo, en su marco dorado, con los reflejos característicos, las manos aquellas, los ojos aquellos, la palidez aquella...

No sé como abandoné la casa, pero nadie me lo impidió.

Un año después, aquel mismo Albertino Talante, autor de mi desdicha, vino á invitarme para asistir á la exposición previa de un remate de objetos artísticos: entrada personal por tarjeta.

Accedí, aunque ello casi me cuesta un accidente; pues cual no sería mi asombro, cuando apenas entrados, me dí de manos á boca con «aquel» retrato de Luisa Frascati. Un hombre de larga barba contemplábalo también.

—Diablo de cuadro,—dijo mi amigo.—Habría jurado que ayer la dama estaba sentada y tenía un traje verde.

—En efecto,—apoyó cortésmente el hombre barbudo.

Leopoldo LUGONES.

Dib. de Zaccattaro.



Escena fantástica



## Hipalia

Sólo se acordó de mí, de nuestro parentesco asaz cercano por otra parte, cuando sus reumatismos le inmovilizaron en el lecho.

Allá, en la antigua casa, donde aquel viejo solterón había pasado su existencia inútil, transcurrió también la extraordinaria vida de Hipalia. Lo que sigue, son confidencias del enfermo.

Hipalia era una chica de tres años, cuando mi pariente la recogió una noche lluviosa, perdida, sin saber sus señas, ni dar otro nombre que aquella palabra extraña, probable adulteración del suyo propio.

Llegó á encariñarse con ella, fenómeno común, por otra parte, cuando se trata de semejantes misántropos. Le puso institutriz inglesa, profesora de piano y de pintura. A los diez y seis años — el resto de su vida anterior no tiene importancia — era una señorita perfecta, bien que algo huraña, y maravillosamente bella.

Solamente estaba tan pagada de su belleza, que se volvió loca de orgullo.

La casa tenía un vasto sótano, muy bien iluminado, pues cuando mi pariente era joven, sirvióle como sala de esgrima.

Hipalia hizo de aquel subterráneo el jardín de su locura. Allá se pasaba todas las horas de su vigilia, día y noche, sentada ante una de las blancas paredes, siempre en el mismo sitio. Decía verse en aquel muro, como ante un espejo, y mejor que en los cristales más bien azogados.

Cuanto se hizo para mejorarla, fué inútil. Dejábase arrancar dócilmente del sitio maléfico; pero tenía luego perturbaciones tan graves al corazón, que fué necesario deferir á su manía.

Siempre de blanco, que es el color de los locos fatales, ante el muro blanco, íbase consumiendo en aquella pacífica idiocia que ni siquiera constituía una contemplación. De tal modo era absoluto en ella el orgullo de su hermosura. Prefería la soledad, irritándose sombríamente cuando iban á turbarla en su ocupación exclusiva. El viejo pariente había llegado á no verla sino de noche, cuando, semejante á un divino fantasma, entraba en su dormitorio con esa lentitud casi flotante de los extáticos.

Fuése como evaporando en una progresiva iluminación de belleza, empalideciendo hasta la transparencia, solemnizándose en un silencio de aparición. Cuando falleció, hubiérase dicho que su blancura acababa de escurrirse del cuerpo como una vaga nube; pues sólo se conoció que estaba muerta, por la amarillez que le sobrevino.

Entonces — á los muchos días, naturalmente — fueron á retirar del sótano el sillón donde pasara dos años en la dicha imperturbable de contemplarse. Y el padre adoptivo, contemplando con la última amargura de sus ojos aquel muro contra el cual sentía vagos celos de rival, descubrió un prodigio.

Había allí, muy difuso, tanto que sólo al mediodía resultaba visible, un retrato de Hipalia...

No quise creerle, sin comprobar por mis propios ojos. Todo era verdad, por asombroso que parezca.

En matices de una frescura, y al mismo tiempo de una levedad que sólo imitaría con brillo lejano el sonrojo de una aurora en las nieves, era la efigie viva de Hipalia, ó mejor dicho, Hipalia misma en la inmaterialidad de su última belleza. Aquello parecía venir del interior del muro, no hallarse pintado sobre él, pues, indudablemente, tampoco estaba pintado. Era más bien un reflejo que daba toda la impresión de la vida.

La daba tanto, que una irresistible curiosidad de tocar aquello embargó mi espíritu; una curiosidad contenida solamente por el respeto, pues la imagen vivía de tal modo, que temí, palpándola, ultrajar un pudor.

Avancé, no obstante, la mano hacia la mejilla ideal con cierto temblor de sorpresa y de misterio.

¡La mejilla estaba tibia, perceptiblemente, bien que apenas se lo notaba!

Apenas hubo dominado mi turbación, hice una experiencia concluyente. Toqué diversas veces el retrato — llamémosle así — y los puntos circunstantes del muro. No cabía duda. La tibia era una realidad.

Un prosaico termómetro completó hace poco nuestra certidumbre, pues el viejo pariente ha querido ver también. Y creo que el pobre está en vísperas de algo grave. En tres días ha envejecido horriblemente. No hace sino nombrar á Hipalia muerta, su querida muerta... ¡Muerta!...

Leopoldo LUGONES.

Dib. de Zaccattaro.

Con el sillón, pues de siempre

manía

cuando el loco  
 In Tibetan miran se nuevo  
 retrato de b. hy a la izquierda,  
 sola modificada



### El hombre muerto

La aldea donde nos detuvimos con nuestros carros, después de efectuar por largo tiempo una mensura en el despoblado, contaba con un loco singular, cuya demencia consistía en creerse muerto.

Había llegado allí varios meses atrás, sin querer referir su procedencia y pidiendo con encarecimiento desesperado que le consideraran difunto.

Demás está decir que nadie pudo deferir á su deseo; por más que muchos, ante su desesperación, simularan creerle. El loco advertía instantáneamente la falsedad, y aquello no hacía sino multiplicar sus padecimientos.

No dejó de presentarse ante nosotros, tan pronto como hubimos llegado, para implorarnos con una desolada resignación, que positivamente daba lástima, la imposible creencia. Así lo hacía con los viajeros que, de tarde en tarde, pasaban por el lugarejo.

Era un tipo extraordinariamente flaco, de barba amarillosa, envuelto en andrajos, un demente cualquiera; pero el agrimensur resultó afecto al alienismo, y no desperdió la ocasión de interrogar al curioso personaje. Este se dió cuenta, acto continuo, de lo que mi amigo se proponía, y abrevió preámbulos con una nitidez de expresión, por todos conceptos discordante con su catadura.

— Pero yo no soy loco, — dijo con una notable calma, que mal velaba, no obstante, su doloroso pesimismo. — Yo no soy loco, y estoy muerto, efectivamente, hace treinta años. Claro. ¿Para qué me morí?

— Mi amigo me guiñó disimuladamente. Aquello prometía.

— Soy nativo de tal punto, me llamo Fulano de Tal, tengo familia allá...

(Por mi parte, callo estas referencias, pues no quiero molestar á personas vivientes y próximas).

— Padecía de desmayos, tan semejantes á la muerte, que después de alarmar hasta el espanto, concluyeron

por infundir á todos la convicción de que yo no moriría de eso. Unos doctores lo certificaron con toda su ciencia. Parece que tenía la solitaria.

Cierta vez, sin embargo, en uno de esos desmayos, me quedé. Y aquí empieza la historia de mi tormento; de mi locura...

La incredulidad unánime de todos, respecto á mi muerte, no me dejaba morir. Ante la naturaleza, yo estaba y estoy muerto. Mas para que esto sea humanamente efectivo, necesito una voluntad que diéiera. Una sola.

Volví de mi desmayo por hábito material de volver; pero yo, como ser pensante, yo como entidad, no existo. Y no hay lengua humana que alcance á describir esta tortura. La sed de la nada es una cosa horrible.

Decía aquello sencillamente, con un acento tal de verdad, que daba miedo.

— ¡La sed de la nada! Y lo peor es que no puedo dormir. ¡Treinta años despierto! ¡Treinta años en eterna presencia ante las cosas y ante mí no ser!

En la aldea habían concluido por saber aquello de memoria. Pasaron á ser vulgares sus reiteradas tentativas para obligarlos á creer en su muerte. Tenía la costumbre de dormir entre cuatro velas. Pasaba largas horas inmóvil en medio del campo, con la cara cubierta de tierra.

Tales narraciones nos interesaron en extremo; mas cuando nos disponíamos á metodizar nuestra observación, sobrevino un desenlace inesperado.

Dos peones que debían alcanzarnos en aquel punto, arribaron la noche del tercer día con varias mulas rezagadas.

No los sentimos llegar, dormidos como estábamos, cuando de pronto nos despertaron sus gritos.

He aquí lo que había sucedido:

El loco dormía en la cocina de nuestro albergue, ó aparentaba dormir entre sus velas habituales — la única limosna que nos había aceptado.

No mediaban dos metros entre la puerta donde se detuvieron cohibidos por aquel espectáculo, y el simulador. Una manta le cubría hasta el pecho. Sus pies aparecían por el otro extremo.

— ¡Un muerto! — balbucearon casi en un tiempo. Habían creído en la realidad.

Oyeron algo parecido al soplo-mate de un odre que se desinfla. La manta se aplastó como si nada hubiera debajo, al pasó que las partes visibles — cabeza y pies — trocáronse bruscamente en esqueleto.

El grito que lanzaron, púsonos en dos saltos ante el jergón.

Tiramos de la manta con un erizamiento mortal. Allá, entre los harapos, reposaban sin el más mínimo rastro de humedad, sin la más mínima partícula de carne, huesos viejísimos á los cuales adhería un pellejo reseco.

Leopoldo LUGONES.

Dib. de Zavattaro.

Cuento [ de Walter Waldemar S. C. A. Poe ] Cuento

SANGRE REAL

105

Cualquier otro verano, si una de las tamberas hubiese vuelto sin su cría como esa vez, al rodeo del mediodía cerca del jagüel donde abrevaban el ganado, el dueño de la estanzuela o alguno de sus muchachos, ambos tan diligentes como él para la atención personal del escaso predio, habríanse ido de un galope en busca del ternero remiso; pues no faltan los dormilones que, hartos de teta, se quedan por ahí o donde la madre acostumbra esconderlos cuando son chiquitos, con tal maña, que si usted no es baquiano, lo equivoca, créamelo, aunque el sitio esté a campo raso. Pero, entonces, con la sequía que asolaba aquellos parajes, reduciendo ya casi a charco el aguadero de mi referencia, y amenazando no dejar ni gallinas, según pintaba el estrago, era menester conservar los pocos caballos de reserva para casos de mucha urgencia solamente; por lo cual, y visto que la mortandad de la haciendita obligaba a no descuidar tampoco la merma de una cabeza, dispúsose que, no bien ladeara el sol, entrasen los dos mozos a campear de a pie conforme estilan en la sierra y suele resultar mejor cuando es muy tupido el monte. El patrón y yo, como quien pasea, procederíamos, mientras tanto, a buscar una apropiada altura donde instalarnos para atisbar desde allí.

Evitando, pues, el rigor malsano de la siesta, porque bien dicen que no hay año seco sin peste, como la viruela, que allá suele dar brava, o el tabardillo pintado, que es de muerte -guárdenos Dios- tomaron los camperos rumbo a las breñas cada cual, y nosotros cierto atajo de repecho hacia un mogote llamado "el mirador" por el despejo de su vista. Quedaba como a doce cuadras, no más; pero con lo escabroso y embrollado de las sendas, en la montaña todo parece remoto.

No hay para qué agregar que íbamos a pie igualmente, calzando alpargatas para mayor firmeza, por más que el verdadero serrano prefiere, todavía, la usuta, y tiene razón; pero esto, había dicho mi viejo amigo don Proto -que así se llamaba el dueño de la propiedad donde pasó lo que voy narrando- "esto no es para personas que desconocen nuestras costumbres rústicas", al aconsejarme, entre festivo y cortés con el pueblero de su estima, el mejor equipo. Preparóme, asimismo, un palo a guisa de bastón, que él no usaba, y cuando a poco de internarnos se estrechó el sendero, aumentando juntamente la cuesta, marchó adelante con un garbo singular para los "trece lustros" que confesaba, pronto el andar, el gacho a la nuca, y

arrollado en el brazo izquierdo un maneador, por si se ofrecía.

Conversábamos, claro está, de las calamidades que los perjudicaban, sin amilanarlos, eso sí, más que la desgracia nunca viene sola, sabido es, sentenciaba mi interlocutor; y de tal suerte, añadía, en conjunto con los antedichos males, la seca trae langosta, que no había de tardar, aumentando también la rapacidad de toda alimaña: leones, zorros que, para peor, suelen contraer la rabia, quizá si de sed, y así contagian a la perrada casera; cóndores, que son de lo más dañino. Suerte que a éstos los ralearon bastante, como cinco años atrás, unos extranjeros que los pillaban con trampa de resorte, porque parece que la pluma era entonces de mucho aprecio en ese París de Francia...

Precisamente, concluyó, en "el mirador" que íbamos ya a alcanzar, quedaba todavía un nido.

Llegábamos, en efecto, o mejor, salíamos a la cresta de un empinado farallón, verdadera terraza de asperón gris cortada a pico por el Norte y el Poniente sobre un valle tranquilo que el sol de la tarde doraba con desolado esplendor ante la angustia de los campos sedientos. Subsistía apenas, muy acá y allá, tal cual manchón de jarilla amarillenta cuya resina exhalaba a ratos su olor adusto en un hálito de rescoldo; y entre los limpiones del pajonal raído a trechos, serpenteaba con árida lividez la tripa de arena de un manantial agotado.

Profunda grieta que medía como setenta centímetros de anchura, tajaba por mitad el peñón donde nos hallábamos; y don Proto, rascando al borde con el pie calcáreos vestigios, me refirió que ahí abajo estaba el nido, quién sabe desde cuándo, un siglo, lo menos, toda vez que su abuelo solía mentarlo ya; porque estos pájaros son muy apegados a la guarida, además de durísimos para envejecer como para morir, y tan duchos en su acomodo los malditos, que si el año es de hacienda gorda, con que así la presa les resulta difícil, no ponen ni empollan más de un huevo por casal; pero si hay epidemia y flacura que maten o postren mucho ganado, asegurándoles de consiguiente la mantención, saca hasta tres pichones por junto cada pareja.

Es de imaginar el daño que entonces suman a las otras plagas, habiendo familia de esas que en un día se consume un tercero. Cría que se aparta o animal extenuado que llega a echarse, ya tiene encima la pareja fatal, pues siempre cazan entre dos, uno por el aire y otro en tierra, que es el que arranca la lengua a la res cuando bala

desesperada por el ataque. ¿Y el yeguarizo, dice? ¡Lo propio! Como que he visto sacarle los ojos en un santiamén a un pobre mancarrón viejo, parado por ahí, cayéndole el muy corsario sobre el cogote. ¡A qué hablar del menoscabo en las majadas! Un diezmo, sí señor. Con razón diz que un poeta del tiempo del rey godo lo comparaba con ellos, acertándole sin querer en lo voraz y lo tirano.

Fue de oír todo eso, como se me ocurrió descender por la grieta en cuestión a ver si alcanzaba el nido cuya entrada no estaba, naturalmente, allí, sino metros más abajo, , en un punto de la pared vertical donde la roca al partirse, tal vez con el tumbo de algún antiguo remezón, había estallado, dejando un boquete invisible desde la cima; pero lo que sí se advertía por las tulladuras que como reguero de yeso blanqueaban los bordes del tajo en la meseta, era que el macho, según lo habitual, montaba allí su guardia nocturna.

A la obra, pues, no hubo más que dejar aparte saco, cinto y revólver, para mayor comodidad en la operación que tenía ideada. Atravesando luego mi palo como dintel de suspensión sobre la grieta, y atando a ese improvisado cabezal el maneador para sostenerme, emprendí el descenso, que nada difícil fue, porque a más de las aspezas que me servían de escalones en las paredes del peñasco, el hueco ensanchábase progresivamente, hasta volverse socavón cerca del plan; cueva lateral muy baja, pero que, puesto uno de bruces, permitía ver todo el ámbito de la madriguera así formada.

Un rayo de luz alargábase desde el boquete que dije, hasta el fondo de aquélla, y la ventilación crecía a ratos con verdadera tirada de chimenea. No obstante, era intenso el hedor de carroña y de salvajina despedido a la vez por el osario de las presas y por los pichones -tres, tal cual- que apelonándose al fondo, como encapullados en su blancuzco flojel o vello primerizo, hipaban con una especie de bufido chillón, palpitantes en su negra peladura las cabezas viboreznas. Tenían por nido unos cuantos mechones de paja mal encamada entre los huesos desparrramados sobre el piso.

No habría podido alcanzarlos ni ayudándome con mi bastón, y perplejo ante aquélla contrariedad preguntábame lo que haría, cuando sobre la hendedura vertical pasó allá arriba fugaz bramido de racha, al propio tiempo que retumbaba en la cavidad la voz de don Proto: -Si no consigue sacarlos, no se afane y vuélvase que por aquí hay algo mejor.

Regresé con prontitud, desde que mi permanencia era inútil allá abajo; y así que un poco ofuscado todavía por el brusco resplandor, tendí la mirada al valle, tuve la explicación inmediata

108

del oportuno llamamiento.

Magnífico en su envergadura perfilada sobre el cielo horizontal por la misma línea de la meseta, acudía el cóndor al riesgo de su nidada. Avanzó así de frente, sueltas las patas como si fuera a asentarse, oblicuó instantánea guiñada cuando parecía que iba a tocar el peñón, pasó rozando la grieta en vibrante resoplido de huracán, pues habíamos debido alejarnos de ella ante el posible encontrón cuyas consecuencias eran de inferir por lo cercano del vertiginoso pique. De una aletada se explayó hasta el fondo del valle, mientras remontaba un poco a la vez; viró en redondo, derecho hacia el farallón. Mas, ahora, precipitando su bordada, púsose a contornear el cerro debajo de nosotros, paralelamente con la entrada del nido que observaba al pasar, trémula de inquietud avizora la iracunda cabeza.

Siguió un momento así... Fue descendiendo luego más y más, casi hasta el pie del mogote... Soslayó de pronto con cerrada espiral, tomando altura de nuevo. Oíamos, al acercársenos, el zumbido de bordón con que su vuelo venía cortando el aire; resaltaba, a pleno sol la cándida gola; sonroseábanse breves toques de luz en el sesgo de las alas cenicientas.

Pero don Proto no me había llamado para entregarse conmigo a la contemplación del ave soberbia. Trayéndome, por el contrario, el revólver que dejé aparte al efectuar la subterránea exploración, requirió de mi buen pulso el tiro certero que diese cuenta del audaz. Desde que, muerto el macho, que es el más cazador, la cría -dedujo- va a perecer por carencia de alimento suficiente.

El blanco era, a no dudarlo, tentador, y lo aproveché del mejor modo posible cuando pasó a nuestro lado, para dispararle una y dos balas seguidas de aquel excelente Webley con el cual gozaba de cierta reputación, dicho sea sin jactancia. Mas, debí errarle por lo visto, desacierto muy natural, tirando al vuelo, pues tras una leve ondulación de sobresalto, siguió el cóndor su planeo en línea recta. Afortunadamente, acababa de ponerse el sol, cuyo reflejo engaña siempre, y mi puntería iba a rectificar su precisión en la serena claridad de la tarde.

Pues el ave repetía su giro con idéntica intrepidez, firme el vuelo, tensas las garras. Pero esta vez, al pasar sobre la peña, recibiendo mis nuevos disparos sin dar tampoco ninguna señal de miedo, antes tan cerca, que se le vio centellear, patente, el ojo bravío, notamos junto a la hendedura tres goterones de sangre. Era

evidente que una de las primeras balas habíalo tocado, ya que para la reciente descarga lo dejé, por alza, transponer la meseta; de manera que ahora persistía a sabiendas del peligro y el dolor.

Otra pasada... otro tiro... y otro reguero purpúreo.

-Es de sangre real el pájaro, alabó mi compañero, encantado ya con aquella valentía.

La transparencia de la tarde había aumentado, emblanqueciéndose hasta el fulgor; mi confianza en el éxito crecía también, y todo anunciaba, así, el fin seguro del obstinado rapaz.

Entonces, mientras disponíame a renovar la carga para esa acción decisiva, el viejo criollo dijo con pausada voz:

-No le tire más. Dejémoslo vivir. Por guapo. Se lo merece.



Al caernos la tarde, hacia la punta de la sierra que se cortaba bruscamente allí, como encallada de proa sobre el espectro marítimo de las salinas, inmensas hasta la desolación en la doble acerbidad de la árida blancura y el cielo verde, el último pozo de agua buena nos obligó a desensillar.

Suerte que el calor permitiríanos dormir al raso, pues, nunca vi ranchito más miserable que el del puestero colocado allá por la sucesión de don Belisario Torres, cuya hijuela mensurábamos; triste, sí señor, hasta resultarnos inexplicable que cupieran en semejante tugurio, el peón antedicho, su mujer y dos hijas: una moza espigada ya, y una chicuela que andaría en los doce años, gente pobrísima, claro está, pero comedida hasta desvivirse en el agasajo, como que sólo formalizándonos de veras conseguimos evitar la inmolación de sus dos únicas gallinas, salvadas del zorro a duras penas según supimos después.

-Porque en estos lugares sólo el daño abunda, afirmó la puestera con atribulada conformidad, cuando concluido nuestro churrasco de campaña, hicimos rueda, encendiendo el cigarrillo confidencial, los hombres sentados sobre troncos y aperos, las mujeres de pie como lo mandaba la educación, a la doble vislumbre del rescoldo, vivo aun, y las estrellas fresquitas como jazmines.

-Que es para preguntarse una - añadió - de qué vive tanto bicho y cómo engordan. Y todavía fue peor al principio, hará unos diez años, cuando vinimos a poblar y algún tigre cruzaba la salina en tiempo de seca, aventurándose, con la sed, a rondar de noche el pozo; que más de una vez si nos mataba los perros en el monte, o llegaba a faltarnos leña con que espantarlo haciendo fogatas, tuvimos que pasarnos, créame, la noche en vela sobre el techo del rancho.

-Cabal, señor - apoyó el marido - hasta que pude agenciarme una tercerola que le cambié a un desertor - uno que otro pasaba entonces, buscando el desierto, donde hallaba a veces mal fin, ¡ánima bendita!-; y con los tiros y la merma de hacienda alzada que don Belisario iba mandando recoger, dejó la fiera de salir por este paso.

El giro de la conversación permitióme así averiguar sin desmedro de la etiqueta campesina, muy estricta en este punto, es decir disimulando mi curiosidad bajo una suposición reticente, por qué daban a la chicuela que dije, según habíamoslo notado una y otra vez, el sobrenombre de la Tigrera.

Y fue así como me enteré del episodio que ahora voy a narrar por mi cuenta.

Diez años antes, frisando aquélla en los dos y la otra en los seis, sucedió que un día resolvieron marido y mujer ausentarse al monte, según les era habitual, porque como a treinta cuadras del rancho había un lindo manchón de árboles donde labraban postes por contrata, asociados en la tarea, con que así les rendía más: él la corta y ella el desbaste.

No llevaban las criaturas allá, por la mucha sabandija, penca brava y riesgo de víboras que sólo les habían dejado vivo un perro al cual confiaban la vigilancia en el monte, de suerte que las dos chicas debían quedar completamente solas, por lo menos desde el mediodía hasta la tarde, curtiéndose así al rigor, pues conforme dice el refrán: "hijo de pobre a lo duro habrá de hacerse". Dejábanles por toda ración un poco de algarroba con que se entretuvieran mascando, aquerenciaditas.

Tenían, eso sí, rozado a fuego por precaución, un descampado como de media cuadra en torno del rancho, cubierto el pozo con ramas espinosas, el cántaro de agua enterrado por mitad en un rincón para que no lo volcasen; y con esto y no dejar nada encendido, protegían en lo posible sus guaguas. La mayorcita, la Crecencia, era además muy entendida y como perdiz en lo ducha para esconderse bajo cualquier matorral.

Aquel día, pues, cuando empezaba a ladear el sol, mientras el hombre quedábase con el perro en el monte, volvía la puestera como de costumbre, hacha al hombro y tizón en mano para prender el fuego de la cena, precipitado por la inquietud cotidiana su vivo andar montañés.

Frente al camino, ante la puerta del rancho jugaba la Crecencia sentada en el suelo, arrullando a guisa de muñeca un maslo envuelto en su andrajo. Miró sin moverse, por entre la greña derramada sobre su cara sucia, contestando a la pregunta materna: -¿Y la Aurora? con un movimiento de cabeza hacia atrás, mientras decía:

-Ahí tá, del otro lao, jugando con un perro grandote.

-¿Qué perro?

-Uno que vino hace rato.

Vibró entera la mujer en un estremecimiento de alarma; pero habituada a las asechanzas de aquella vida, que sobrellevaban reprimiendo hasta la voz en la palabra sin eco, deslizóse contra la pared del rancho para atisbar desde una esquina trasera.

Y el más tremendo asombro dejola entonces clavada junto al horcón.

Al fondo del descampado, lindero por allí del monte ya espeso, la criatura jugaba con todo un señor tigre, que echado panza arriba como los gatos, dejábase cachetear por ella el hocico y tironear la cola.

frunciendo apenas los párpados entre gruñidos retozones. De tanto en tanto, echábala blandamente por tierra con aquella manaza, tenía la así un momento, y arremangando la jeta sobre los colmillos con horrenda crispación, exhalaba un resuello sordo.

Mas la inocente no tardaba en alzarse para acometerlo otra vez, retándolo en su media lengua, o para rodar de nuevo con risueño alborozo. En las barras de sombra que la tarde iba alargando sobre el revuelto grupo, el ojo felino soslayaba navajazos eléctricos.

Pudo aquello durar un minuto o un siglo: la eternidad de angustia de la mujer, suspensa entre el miedo de alterar con un movimiento a la fiera, y la inminencia fatal de su dentellada a la tierna presa, si con capricho más siniestro, tal vez, no se la llevaba para comérsela en el monte. Allá le prometió a la Virgen del Valle, no teniendo más qué, acompañarle una procesión de rodillas.

En eso, aburrida ya, la chica, cortando de golpe el juego, tomó el camino de las casas. Hizo el tigre un movimiento como para seguirla, pero ella volvióse resuelta, avéntandole su pollerita en las narices, mientras lo echaba: -¡salai! ¡salai! - con enojo.

Para colmo de sorpresa, el animal obedeció. Lentamente con la ondulosa suavidad de un desliz, ganó en silencio la arboleda sombría. -Si me parecía, señor, dijo la puestera, que la cola no se le acababa nunca.

Claro está que los tres encaramáronse acto continuo al techo de la ramada, donde una vez más pasaron toda la noche, pues el hombre regresó del trabajo sin novedad a la hora debida. Ahí se rezaron marido y mujer cuanta oración sabían para dar gracias a Dios, y pudo ella desahogarse, recién, llorando a gusto.

-¿Y que fue del tigre? - preguntó entonces mi compañero de mensura. -Quien sabe, señor, contestó el puestero, El caso es que no volvió; y no era asunto de entrar tampoco a buscarlo sin otra arma que el facón ni más ayuda que un perro.

-Al fin de cuentas no nos había hecho ningún mal -perdonó la madre. -¡Pero es curioso! - admiré; y dudo que se conozca otro caso.

-En Catamarca - repuso ella - cuando fuimos a cumplir con la Virgen oí decir que la fiera no ofende al cristiano de siete años para abajo, y que es cosa vista.

-Conforme aunque dichos son. Pero a qué podrá deberse que los niños

Una estrella errante cruzó allá arriba la profunda serenidad.

Entonces el puestero, con una sencillez en que pareció sentirse la armonía natural de los primeros días del mundo:

-Y... dimanará de que son angelitos, pues Criaturas inocentes.

Rajada quién sabe por qué accidente, si lo hubo, la campanita lugareña no sonaba desde mucho tiempo atrás, o mejor dicho, lo hacía, pero con sequedad apagada y desapacible, aunque, además de los toques parroquiales, desde el doble fúnebre al repique glorioso, servía también para llamar a la escuela; y como su propio defecto exigía mayor empeño en el badajo, la fisura iba creciendo hasta dejar ya ver la luz.

A la intemperie en aquel campanario, o para llamarlo con más propiedad, espadaña adyacente, que desigualando la fachada de la capilla, adhería sobre un costado su pegote, habíase puesto verdinegra de cardenillo como un tacho arrumbado; y cuando, según tenía establecido el maestro entre los deberes estudiantiles, era yo semanero para la llamada escolar que se picaba, por cierto, al amanecer -horario de seis a doce con un solo recreo- en vano esforzábame por obtener del roto metal un son menos agrio y discorde, envarándome los dedos a la doble aspereza de la manija de torzal y la escarcha de esos ríspidos inviernos. Así, preferíamos, con ser mucho más cargoso, el barrido de la clase que también nos tocaba semanalmente por equipos de tres, o la delicada responsabilidad de cebarle mate al dómine, mientras daba su primera hora de enseñanza; con lo cual acabó tornándonosnos más desagradable que no lo era ya por sí mismo, el llamamiento de aquel cascado esquilón.

Las feligresas que por voluntario decoro turnábanse en el arreglo de la capilla, asociándose al efecto, lamentarían, sin duda, tan triste deficiencia; pues recuerdo que acompañando a mi madre en sus caminatas vespertinas por las lomas del contorno, donde juntábamos flores para el altar -especialmente aquellas azucenas de la tarde, acaso más poéticas por silvestres, y que perfumaban tan bien, aunque duraban tan poco en la amorosa generosidad de su aroma- oíle recordar más de una vez el toque de Angelus que ya no alcanzaba a sentirse, cuando se paraba a rezar su avemaría ante aquella paz de los campos que parecía levantarse en la oración.

Y fue así que una vez llegó por allá de paso cierto jornalero, como algunos dolían, quien, habiendo oído malsonar la campana, propuso al cura la fundición de una nueva, sin pedir por su trabajo nada excesivo, a condición de que le proporcionaran los materiales; pues diz que era buen cristiano y hasta quería cobrar la mitad del estipendio en misas y responsos, nada más, para aplicarlos al descanso de sus finados, ánimas benditas.

Sostenía haber trabajado bastante tiempo en los cobres de Copiapó, donde pudo llegar a capataz de fundidores, cuando sobrevino la guerra entre el Perú y Chile, y tuvo que huir, perdiéndolo todo, pues era peruano; con que de ahí que conociera el oficio y se creyese capaz de ejecutar lo que ofrecía. A los casi cuatro años de andar errante, sin regreso posible quién sabe hasta cuando, pues según decía saber, mientras en Chile lo daban por prófugo, acusándolo de espionaje, en su patria lo tenían por desertor, era ese el primer trabajito regular que se le presentaba. No iba, entonces, a malograr la oportunidad haciéndose el interesante, así es que era de aprovechar por ambas partes la ocasión; y fácilmente podían cerciorarse de que un encargo a la ciudad les saldría mucho más caro.

No sé si lo hicieron ni como llegaron a comprobar su aptitud; el caso es que luego se formó una comisión para recoger los donativos en dinero y en especie que hallábase principalmente formada por viejas pailas de cobre y cachivaches de estaño, metales de la aleación a las proporciones debidas de cuatro quintos y uno, término medio, cada cual; ítem más, a tenor de inventario, algún novillo gordo que se enajenara por su precio para cubrir la cuota, cierta porción de chafalonía con igual fin, y hasta unas varas de randa destinadas a contribuir con el producto de su rifa. Porque concurrió el vecindario de todo el departamento, ya que sólo en metal logrado iba a requerirse cerca de seis arrobas. No sería gran cosa, ni más que modesta, una campana de ese peso, bien lo sabían; pero también deseaban algo regularcito dentro de sus pobreza, y el fundidor habíales prometido que con dicha cantidad de bronce podría templársela por la, dándole timbre que se oyera hasta el trasmonte de las primeras lomas.

El primitivo taller instalóse en las afueras de la población, defendido contra toda vana y traviesa curiosidad por un cerco de palo a pique, y allá emprendió el artesano la excavación del hoyo cilíndrico para el molde, mientras a su orilla iba construyendo también el horno que volcaría directamente en aquélla el bronce fundido. De tal suerte, basta un hombre hábil para efectuar la operación, y la fosa abierta en el suelo ofrece al empuje del metal la máxima resistencia.

Claro está que no entraré en detalles, técnicos, ya, sobre la fabricación del alma del molde, o núcleo, compacta forma de ladrillo trabado con barro arcilloso y solidificado a fuego, cuya hechura tomaría sus dos semanas; sólo me queda por añadir, al efecto, que con la ayuda de grandes y chicos para el acarreo de material, el maestro tuvo pronto a la mano todo el que necesitaba.

Mientras tanto, la precaria fundición, que contaba, ahora me acuerdo, con una fragua anexa para los menesteres complementarios; atraía cada tarde no pocos vecinos, quienes daban hasta allá su paseo para informarse de la obra, pues el minero, muy cumplido, satisfacía buenamente las preguntas de todos; aunque siempre de pie en la puerta del cercado, atendíalos sin ofrecerles que pasaran, haciéndose el desentendido como quien busca un recuerdo o advierte algo distante que le interesa, cuando les notaba la importuna pretensión. Era bajo, delgaducho, color de teja, baya el semblante como chorreado por las hilachas de una barbita ruana que parecía colgarle de los ojos, tirándoselos con lacrimosa aflicción. Usaba una boina azul y un mandil de cordobán hasta las rodillas, prendas desconocidas por allá, camisa de lienzo, siempre arremangada, y alpargatas en chancleta. No volvimos a verlo en la población desde que puso manos a la obra, y allá dentro el mismo cerco habíase improvisado para dormir una ramada de jarilla.

Nadie supo cuándo efectuó la fundición ni la colada, operaciones que mantendría en reserva para evitar presumibles contratiempos; pero sí que estaba forjando ya el badajo de veinte libras de hierro pedidas, éstas sí, a la ciudad, en un lingote que trajo de allá, dijeron, la tropa de carros de don Bonifacio Luna; pues, como bien se colige, era imposible disimular la obra del yunque, tan dulce de oír cantar en el eco de la montaña...

Ahora, como en la escuela todo se sabía más pronto que la lección, alguien trajo la noticia de que la campana, fundida ocho días antes, pues no menos de otros tantos puso en enfriarse allá dentro de su hoyo misterioso y volcánico, saldría del molde aquella tarde, bajo la acostumbrada, si no aun mayor reserva; y es inútil agregar que a la hora justa, agotada prontamente la vigilancia de la policía local en la persona de su único gendarme, hallábamnos pegado el ojo a los intersticios del palenque, aun cuando poco alcanzáramos a divisar por lo mucho que con el afán nos impedíamos. Notamos al punto, esto sí, que el maestro había conchabado un ayudante: -¡Angelino, ché, el tartamudo!...

Sorprendente nos pareció, sin embargo, el columbrado bloque de metal rugoso como cuero de sapo, que extraían mediante una cabria rústica donde quedó suspenso, y el dejo cuproso que nos llegaba al paladar en la tibieza de un vaho de lejía. Acto continuo pusiéronse los dos hombres a la tarea de raer la escoria, con que pudo verse que la obra había salido bien, según les oímos; pero, mientras eso,

entró la noche, malogrando nuestra expectativa en lo mejor, y cuando volvimos a la mañana siguiente, mas curiosos que nunca, héte aquí que la cabria hallábase envuelta con lonas de toldar, de modo que resultaba imposible entrever, siquiera, operarios ni campana.

Tuvimos, pues, que contentarnos con oír la repercusión del trabajo de pulimento a martillo y a cincel, mientras rondábamos por el contorno, hasta que el golpeteo, si bien alegre en su desconcierto de cencerrada, fue adquiriendo una como misteriosa sonoridad que lo volvía tañido lento y recóndito. Era que el maestro estaba afinando la campana, según supimos por la conversación de los mayores, grandemente elogiosa para su habilidad, ya que con recursos tan escasos consumaba tan delicada operación; pues han de saber ustedes que lo efectuó al oído, cuando en los talleres lo hacen al diapasón y mediante aparatos especiales que no siempre consiguen evitar fracasos más de una vez repetidos.

Y un día, por fin, cayó el palenque, abatiéronse las lonas, quedando solamente la cabria empenachada con un manojo de suncho en flor, a modo de estandarte festival sobre los cascotes de molde y horno. Y colgada de aquélla, como de una espadaña provisional, nuevecita, nítida, vibrante, la campana, que parecía ciertamente una joya en su rojo dorado casi solar, debido, conforme algunos creían, a los cuantos adarnes de plata y oro que para darle mejor timbre puso el maestro en la aleación, tomándolos de la misma chafalonía donada. Que, cierto o no, Dios me perdone, era aquello una gloria de oír, cuando al pulsarla el badajo, música de alabanza parecía sacarle del corazón en bellas palabras la ruda lengua de hierro.

Para mejor, llegó la noticia de que el señor obispo salía en misión por la diócesis, y que contáramos con su visita de allí a un mes, lo cual daría, como dio, gran solemnidad a la bendición de la campana. Mas esto lo narraremos otro día, para no alargar lo presente, porque fue, de veras, memorable, y todavía me deslumbra el bronce espléndido y encintado con los colores argentino y peruano, cuyo primer repique alegró las lomas verdes como si sobre ellas cantara el sol en el vuelo de aquel pájaro glorioso.

Entonces oí relatar a propósito un episodio que había pasado en Santiago del Estero cierta vez que celebraban la fiesta del apóstol, patrón de la ciudad, el 25 de julio.

Volvía la procesión al templo desde cuyas torres echaban a

vuelo las campanas el sacristán y su hijo, un mocetón que sin quitarse el poncho por el crudo frío del invierno allá arriba, repicaba a dos manos, sosteniéndose al mismo tiempo del badajo para mirar la muchedumbre, con todo el cuerpo hacia afuera -¡dale que dale!- cuando el torzal se cortó.

Pero, junto con la pirueta, mortal, a no dudarlo, sobre la gente que remolineó clamorosa, el infeliz manoteando instintivamente las puntas de su propio poncho, embolsó el viento en él, de tal modo, que la caída, retardada así al sesgo, sólo le produjo la recaladura de un pie.

Milagro, dijeron unos; otros, feliz casualidad. Yo me propuse únicamente recordar la fundición de la campana.



XI - INDICE DE AUTORES CITADOS

Alberdi (J.B.): 3.

Almafuerte: 14, 19 y 20.

Anderson Imbert (E): 6, 16, 26.

Ara (G): 63.

Arévalo Martínez (R): 21, 28, 31 y 32.

Arrieta (R): 55.

Azorín: 16.

Banchs (E): 14, 19, 20 y 38.

Baquero Goyanes (M): 37 y 38.

Baudelaire (C): 20.

Bécquer (G): 17 y 17.

Berisso (E): 56.

Blanco Fombona (R): 19.

Blavastsky (H.P.): 26.

Borges (J.L.): 1, 6, 10, 34 y 64.

Byron: 17

Calderón de la Barca (P): 1.

Campoamor (R): 37.

Cané (M): 3.

Capdevila (A): 69.

Carriego (E): 15.

Casal (J.): 3, 15, 18, 19, 21 y 32.

Cermuda (L): 31.

Coll (P.E.): 23.

Cortázar (J): 4, 5 y 10.

Chiappori (A): 21.

Chocana (J.S.): 14, 19 y 58.

Dante: 51 y 54.

Darío: 3, 4, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 38, 52 y 80.

D' Esparbés (G): 59.

Díaz (L): 19.

Díaz Mirón (S): 17.

Díaz Plaja (G): 15.

Díaz Rodríguez (M): 19.

Dickens: 80.

Einstein: 60 y 61.

Espronceda (J): 17.

Fernández (M): 21.  
Flores (L.A.): 39.

García Monge (J): 54 y 57.  
Garasa (D.L.): 4.  
Góngora (L): 51.  
González Prada (M): 17.  
González Martínez (E): 19.  
González (M.P.): 15.  
Goethe: 17.  
Gorriti (J.M.): 3.  
Greene (G): 70.

Henríquez Ureña (P): 13 y 18.  
Hernández (J): 24 y 34.  
Herrera (D): 23.  
Herrera y Reissig (J): 19.  
Hoffmann: 1 y 80.  
Holmberg (E.L.): 3 y 21.  
Homero: 36.  
Hugo (V): 17, 28 y 58.

Ingenieros (J): 34, 55 y 71.

Jaimes Freyre (R): 14, 19, 28, 29, 30, 32 y 38.  
Jaimes Freyre (M): 29.  
Jiménez (J.R.): 43.  
Jordán (J.M.): 55.

Lancelotti (M): 38.  
Laforgue (J): 20 y 31.  
Larreta (E): 19, 20 y 38.  
Lida (R): 24 y 27.  
López Velarde (R): 3, 14, 16, 20, 31, 32, 33, 35.  
Lugones (L): 3, 4, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 27, 31, 32, 34, 35, 36, 37,  
39, 40, 41, 42, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 57, 58,  
59, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 72, 75, 76, 78, 79 y 80.  
Lugones (hijo): 56.  
Lugones (S): 69.  
Lynch (B): 42.

Machado (A): 16 y 58.  
Mallarmé: 58.  
Mallea (E): 64.  
Magallanes Moure (M): 19.  
Macchiavelli: 51.

Mann (T): 6.  
Marinello (J): 22.  
Martí (J): 3, 14, 15, 19 y 22.  
Martínez Estrada (E): 34.  
Maupassant: 1 y 80.  
Mejía Sánchez (E): 24.  
Meza (R): 22.  
Mistral (G): 16.  
Monsalve (C): 3, 21 y 59.  
Morales (E): 80.

Nervo (A): 19 y 58.  
Newton: 61.  
Núñez de Arce (G): 17 y 37.

Onís (F): 17, 18 y 33.  
Ortega y Gasset (J): 16.  
Ortiz (C): 19.  
Othón (M): 15 y 17.  
Oyuela (C): 2.

Pagés Larraya (A): 59 y 71.  
Paz (O): 31 y 32.  
Pezoa Velis (C): 19 y 31.  
Pérez Petit (V): 59.  
Pee (E.A.): 1, 2, 4, 10, 20, 51, 77 y 80.  
Pushkin (A. S.): 80.

Quevedo (F): 51 y 65.  
Quiroga (H): 1, 4, 10, 19, 21, 38, 45, 46, 67, 70 y 74.

Rabelais: 65.  
Revol (E): 69 y 70.  
Rodó (J.E.): 19 y 59.  
Rojas (R): 3, 29 y 57.  
Reyles (C): 19.

Sanín Cano (B): 19.  
Sarmiento (D.F.): 13, 46 y 73.  
Silva (J.A.): 3, 15, 19, 21, 23 y 24.

Tablada (J.J.): 19.  
Taine (H): 58

Ugarte (M): 63.  
Unamuno (M): 16.

Urbina (L.G.): 19.

Valencia (G): 19.

Valera (J): 18.

Valle Inclán (R): 16.

Verlaine (P): 58.

Wilde (E): 21.

Xorrilla de San Martín (J): 17.

Zweig (S): 2.

