

## Comienzos en fin de siglo: Leopoldo Lugones<sup>1</sup>

por *María Teresa Gramuglio*  
(Universidad de Buenos Aires)

### 1. Comienzos de provincia

La carrera literaria de Lugones se inició en Córdoba, en la última década del siglo XIX. Aunque lo precedieron algunos ejercicios anteriores, el largo poema “Los mundos”, que publicó en aquella ciudad en 1893<sup>2</sup> puede muy bien ser considerado, por varias razones, como un texto emblemático de esos comienzos. Una de ellas, y no la menos significativa, es que antes de esa publicación Lugones lo había declamado con gran éxito en un festival realizado en el teatro Rivera Indarte. Más allá de que ese gesto obedecía indudablemente a una modalidad propia de los hábitos culturales de la época, lo cierto es que dio a conocer el poema y se dio a conocer a sí mismo como escritor bajo una forma espectacular que habría de ser recurrente en su trayectoria futura: el poeta en el escenario, con su cuerpo y su voz, esos signos de la presencia, en primer plano, ante un auditorio subyugado por sus dotes de orador. Esta escena inicial se reiteró en numerosas ocasiones, y dejó su marca en la orientación oratoria que atraviesa buena parte de los poemas y las prosas de Lugones. Además de este aspecto, que aunque parezca externo y circunstancial, ni la más cerrada perspectiva imanentista podría desechar, “Los mundos”, como texto de comienzos, requiere ser interrogado en su carácter histórico específico: pues implica una actividad en un lugar, en un tiempo y en: situaciones determinadas, posee *intención* y produce, por su particular combinación de lo ya conocido y de lo nuevo, la *diferencia* sin la cual ningún comienzo podría, tener lugar. Finalmente brinda una vía de acceso a la captación del proyecto creador y refuerza la conjetura de que, con gran frecuencia, en el punto de los comienzos se encuentra también implicado el final. Si todo esto es así, se podrá admitir que, como construcción verbal y hecho del lenguaje escrito, este poema hoy justamente olvidado constituye, para decirlo con palabras de Edward Said —cuyas teorizaciones, junto con las de Pierre Bourdieu y las de Harold Bloom, animan esta reflexión sobre los comienzos de Lugones—, un primer “escalón en la construcción del significado”.<sup>3</sup>

Como muchos textos de comienzos, “Los mundos” tematiza procesos de génesis. Se trata en realidad de un triple génesis: el poema despliega primero la formación del universo y el surgimiento de la vida; luego, celebra la aparición del “Genio omnipotente”, figura suprema cuya “titánica epopeya” consiste en descifrar los misterios del mundo cósmico; y representa además, la génesis del poema mismo, como si él fuera, en definitiva, la culminación más gloriosa de esa larga epopeya que le provee su materia. La primera estrofa lo inscribe, en espejo, tan eterno como los astros, como ellos grabado a fuego en los cielos y proclamando, con la mención de “la historia larga de los siglos”, su filiación en una descendencia poética prestigiosa y reconocible:<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo fue presentada en el Primer Congreso Internacional de Crítica literaria argentina e hispanoamericana, organizado por el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Buenos Aires, 1993.

<sup>2</sup> Reproducción facsimilar en Leopoldo Lugones (hijo): *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Centurión, 1963.

<sup>3</sup> Edward Said: *Beginnings, Intention and Method*, New York, Columbia University Press, 1985. Pierre Bourdieu: “Campo intelectual y proyecto creador”; en AAVV, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967; “Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase”, en *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios, 1983; *Les regles de l'art*. París, Du Seuil, 1992. Harold Bloom: *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

<sup>4</sup> En los análisis de algunos poemas retomo parcialmente aspectos que he desarrollado en trabajos anteriores. Cf. “Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor”, *Hispanamérica*, XXI, 64-65, 1993, y “Lugones: la coronación imposible”, en *José Martí. Actas del Primer Congreso de estudios latinoamericanos*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la

Como por ígneo cálamo en sus sombras [de la noche]  
Se mira escrito el poema  
Que brillando perenne en las alturas  
La historia larga de los siglos cuenta. (p. 1125)<sup>5</sup>

El tema poético de “Los mundos” se presenta así como un tema que remite a esas permanencias y continuidades que expresan un proyecto de repetición cuando la innovación total se revela como todavía inaccesible. Traza, en las figuras sucesivas en que ha encarnado — astrólogos, magos, sacerdotes, profetas, videntes y sabios—, la genealogía del genio y su marcha heroica y ascendente hacia el dominio de los secretos del universo por el saber. Pero además, al hacer de esa genealogía el tema del poema, el texto se presenta como un comienzo que implica, junto a la continuidad, una cierta conciencia de poder (el poder de empezar, en este caso) y de autoridad (de ser autor: esto es, una persona que origina, crea, produce el poema, y con ello acrecienta o agrega algo a lo anterior y ya existente). En pocas palabras, es un *comienzo solemne*, majestuoso, su materia confiere *autoridad* y se afirma en la certeza de que la *continuidad* es posible.

En “Los mundos”, la figura del genio adquiere connotaciones heroicas. Triunfa sobre las fuerzas oscuras del pasado, y alcanza la apoteosis de una glorificación que en los versos finales del poema lo conectan de modo inequívoco con el mundo de lo alto y de la luz:

Ayer, entre la noche  
Matadora de alientos y esperanzas  
La emprendió el Genio altivo,  
A través de tinieblas y borrascas.  
Con el sublime anhelo  
De levantarse hasta las cumbres altas:  
Irresistible instinto de la altura  
Que empuja sólo a los que tienen alas.  
Pero pasó la noche y vino el día;  
Ahora, libre ya, sueltas sus ansias,  
Con rumbo de victoria  
Toma el camino de su excelsa patria;  
Siéntese hijo legítimo del cielo,  
Va en busca de la luz, de la esperanza,  
Y con ansia voraz de cóndor suelto  
Contempla el sol ardiente cara a cara. (p. 1133-34)

Así construida, la figura del genio resulta heredera de toda una tradición ilustrada que celebra con las oposiciones de luces y tinieblas la historia del progreso y el triunfo de la aventura humana y que reivindica, contra las persecuciones, el oscurantismo y los errores de la fe religiosa, las conquistas de la idea, de la ciencia y de la razón; esa tradición se cruza en el poema con los tópicos románticos de la libertad del pueblo y de la exaltación del genio, el cual, en su impulso hacia la altura, se iguala a los dioses: una amalgama que en la segunda mitad del siglo XIX ya había encontrado en Víctor Hugo su exponente más conspicuo. También en la dicción y en los recursos formales, esto es, en la métrica, en el léxico y en el régimen de figuras y metáforas se pueden reconocer los ecos de esa retórica de filiación romántica que Hugo contribuyó más que ningún otro poeta a difundir y que tuvo larga descendencia en la poesía de América Latina. Pues las músicas de Hugo se prolongaron no sólo en los textos de poetas postrománticos, como los

---

Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1994.

<sup>5</sup> Leopoldo Lugones: *Obras poéticas completas*, Madrid: Aguilar, 1959. En adelante, todas las citas de poemas refieren a esta edición.

Almafuerte, Olegario Andrade y Santos Chocano, tan leídos y admirados por el joven Lugones, sino también en los de muchos escritores modernistas, incluidos los de quien llegó a ser el más fuerte renovador de esa escuela, Rubén Darío.<sup>6</sup> De modo que en este texto de comienzos, Lugones se inscribe claramente en la línea de una herencia retórica consagrada y prestigiosa, cuya colocación dominante entre los modelos posibles del fin de siglo opera como un signo de autorización para su propia y en verdad aun inexistente autoridad.

Si esto fuera así, es decir, si la elección de esa retórica autoriza, esta opción por la continuidad y la subordinación al modelo dominante se revelaría como una estrategia de compensación frente a una precariedad múltiple. En primer lugar, la que deriva del carácter deliberadamente polémico con que se reviste un texto que, al retomar los motivos del triunfo de la ciencia sobre la fe —por más convencionales que esos motivos hubieran llegado a ser en la poesía del siglo XIX— se sumaba a los desafíos al poder de la institución clerical conque los sectores liberales gobernantes agitaban los ambientes políticos y culturales de la capital provinciana. En este sentido) tanto la estrategia textual como el tema poético de “Los mundos” constituyen un correlato preciso de aquellas otras estrategias y actividades anticonformistas que Lugones ponía en práctica mientras se daba a conocer en el medio cordobés, desde los atuendos provocativos en las tertulias dominicales, hasta la fundación del periódico *El pensamiento libre* y de centros socialistas.<sup>7</sup> En segundo lugar, la precariedad que se percibe cuando se repara en el contraste entre esa voz solemne y rotunda de los comienzos y la condición real del poeta que escribe: un joven provinciano de dieciocho años, sin fortuna, sin educación sistemática completa, sin fuertes apoyos familiares ni sociales en un medio que le es hostil por su socialismo furiosamente proclamado; un aprendiz de escritor que no logra editar su primer libro; alguien desprovisto, en suma, de todos aquellos capitales, sean sociales, materiales o simbólicos, que facilitan un acceso sin conflictos a la vida literaria.

Pero junto a aquellas ya consagradas músicas de Hugo flotaban en el aire finisecular otras cadencias más nuevas, provenientes de múltiples fuentes, que la prensa de la época difundía con generosidad: traducciones de y comentarios sobre Poe, Gautier, Banville, Leconte de Lisle, Mendès, crónicas de Martí, anticipos de Darío.<sup>8</sup> Con ellas se introducen en las literaturas hispanoamericanas las poéticas del parnaso y del simbolismo franceses, enriquecidas por una nueva sensibilidad atenta a todos los motivos de lo que se suele llamar “el imaginario decadente”.<sup>9</sup> Algo de estos aires, que constituyen la atmósfera de gestación del modernismo, se filtra muy pronto en otros poemas del Lugones de esos años de comienzos. Por ellos empieza a ser conocido como escritor fuera de Córdoba; por ellos pasa del seudónimo periodístico (Gil Paz) al nombre de autor, Lugones; y por ellos es presentado, finalmente, en el diario porteño *El Tiempo* como “un joven precoz, hijo de Córdoba, bohemio por temperamento que imita con verdadero éxito el estilo decadente que tan genial representante tiene en la musa nerviosa de Rubén Darío”.<sup>10</sup> Previsiblemente, en esos poemas abunda la palabra *azul*, y sus títulos (“Leyenda de amor”, “Prosa bohemia”, “Trofeos”) son elocuentes en cuanto a las flamantes filiaciones y afiliaciones con que se autoriza la incorporación de lo nuevo. Se puede ver, entonces, que entre el texto emblemático de comienzos y estos poemas ligerísimamente posteriores, empieza a producirse una de las

---

<sup>6</sup> Véanse, entre otros, los poemas de Darío “A Víctor Hugo”, “Víctor Hugo y la tumba” y “El rebaño de Hugo”. Sobre la presencia de Hugo en los poetas modernistas, cf. Jean Franco: *La cultura moderna en América Latina*. México, Grijalbo, 1983.

<sup>7</sup> Para estos datos y los que siguen acerca de la vida de Lugones, cf. Efraín U. Bischoff: “Los años iniciales de Lugones (1874-1896)”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Buenos Aires: 49 (1976); Alberto A. Conil Paz. *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, Huemul, 1985; Julio Irazusta: *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968.

<sup>8</sup> Brindan datos útiles sobre esta difusión, entre otros: Enrique Anderson Imbert: *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, CEAL, 1967; Rafael Alberto Arriata: “El Modernismo. 1897-1900”, en Lily Litvak (ed.): *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975; Emilio Carilla: *Una etapa decisiva de Darío. (Rubén Darío en La Argentina)*, Madrid, Gredos, 1967.

<sup>9</sup> Cf. al respecto Jean Pierrot: *L'imaginaire décadent*, París, PUF, 1977.

<sup>10</sup> Citado por julio Irazusta, op. cit., p. 30.

tensiones típicas de los comienzos de muchas carreras de escritor: la que se entabla entre la fidelidad a un modelo anterior ya consagrado y el deseo de descubrir e incorporar nuevas voces en los nuevos textos, hasta llegar a lo que ha de ser la nueva voz propia. Esta tensión resultará decisiva en el proyecto creador de Lugones y alimentará una constante de su trayectoria; con ella se irán tramando diversas elecciones formales e ideológicas que configuran una verdadera política *de la escritura* cuyo objetivo principal, además del de producir un nuevo texto, es construir un lugar de autoridad para la imagen del escritor.

## 2. Provinciano en Buenos Aires: un segundo comienzo

Antes de entrar en el que considero un segundo texto de comienzos, me voy a detener en algunos aspectos que conciernan a la carrera literaria de Lugones, sí es que resulta admisible, como supongo, la hipótesis de que entre la vida, la carrera y el texto del escritor se organiza en fuerte sistema de relaciones que transcurren en un tiempo histórico real.

Lugones llegó a Buenos Aires en 1896, precedido por esa fama algo ruidosa que había adquirido en Córdoba, y provisto de una carta de presentación de alguien a quien se puede caracterizar como un típico intelectual de provincias, Carlos Romagosa. Esa carta, tantas veces citada como llave de acceso al medio cultural porteño, merece un breve comentario: fue prometida en 1895, pero Lugones debió esperar varios meses para obtenerla; estaba dirigida a Mariano de Vedia, director de *La Tribuna*, pero su eficacia parece haber sido relativa, pues Lugones empezó a colaborar en *El tiempo*, dirigido por Carlos Vega Belgrano, y no logró ingresar en *La Tribuna* hasta 1898. En suma, que detalles como estos parecerían desmentir la mitología acumulada hasta hoy por la crítica, y confirmar, en cambio, aquella precariedad inicial de la situación del escritor, tal como quedó señalado más arriba. Por otra parte, en notable contraste con la fulminante rapidez con que la presencia de Lugones cobró notoriedad en el mundillo intelectual, su inserción en ese medio desde el punto de vista del reconocimiento material, fue sumamente dificultosa. Dado que sus añicos ingresos provenían del trabajo periodístico, la situación económica de Lugones llegó a ser por momentos casi desesperada, algo que sólo habrá de mejorar en 1898, a partir de su vinculación con figuras del roquismo y de su ingreso en *La Tribuna*, a lo que se fueron sumando los cargos en la administración pública y las misiones oficiales.

Ese año de 1896 en que Lugones se instaló en Buenos Aires fue pródigo en acontecimientos decisivos para la configuración del futuro campo literario en la Argentina: inicia sus cursos la Facultad de Filosofía y Letras; Paul Groussac funda la revista *La Biblioteca*; Darío publica *Los raros* y *Prosas profanas*. En ese medio cultural relativamente animado del Buenos Aires finisecular, Lugones emprende una verdadera campaña de “participación múltiple”, desde diversos lugares que, en su mayoría, distan de ser los centrales en cuanto a la hegemonía cultural o política: publica artículos y poemas en *El Tiempo*; lee sus versos en El Ateneo; frecuenta a Darío; escribe en el periódico socialista *La Vanguardia* y habla en actos partidarios; se incorpora al grupo de escritores y artistas socialistas formado por Ingenieros, Payró, De la Cárcova y otros. Para su carrera literaria, la más alta recompensa de este prodigioso despliegue fue el artículo consagratorio que Darío le dedicó en *El tiempo* en mayo de ese año, a escasos meses de su llegada, con el título “Un poeta socialista: Leopoldo Lugones”.<sup>11</sup>

Fue ese artículo el que indujo a Lugones, quien aún no tenía ningún libro publicado, a suponer que Darío lo incluiría en *Los raros*, y a manifestarle su protesta cuando se enteró de la exclusión. Le escribe entonces a Darío:

Su artículo sobre mí vale tanto como cualquiera otro de los que compondrán su libro; y yo resulto en él acreedor a su buen juicio. ¿Por qué no ha de ir? [...] Es cuestión de justicia para quien como Vd. es lo que es. No se trata, a lo que creo, de poeta minore. Somos o no somos. Vd. sabe lo que yo soy.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Reproducción facsimilar en Leopoldo Lugones (hijo), op. cit., p. 31-32.

<sup>12</sup> Citado por Julio Irazusta, op. cit., p. 33.

Quienes recuerden el texto de “Un poeta socialista” coincidirán en que la protesta de Lugones en su carta revela una asombrosa incapacidad para percibir las críticas paternalistas que Darío le había prodigado en aquel artículo. Pues se sostiene en una convicción firme acerca del valor evidente de su *ser como escritor*; un artículo sobre él, afirma, *vale* tanto como cualquiera de los otros (es decir, como un artículo sobre Poe, Verlaine, Moréas, Lautréamont o Ibsen, para nombrar a algunos de los escritores que ingresaron en la selección de *Los raros*); y por otra parte Darío no puede no saber que Lugones *es* (es decir, *vale*) tanto como él mismo, como Darío.

Esta pequeña “querrela de los raros” no provocó, sin embargo, ninguna ruptura visible; por el contrario, parece haber inducido al escritor de los comienzos a un refuerzo de la alianza con el escritor “faro” del modernismo. Y cuando finalmente se publicó el volumen de *Los raros* sin Lugones, Lugones escribió en *El Tiempo* un artículo bien curioso, en el que unió a los más encendidos elogios del libro y de su autor, la proclamación de esa alianza bajo la forma de la construcción de un “nosotros” que definía al sector que se identificaba con la nueva tendencia poética emergente que había encontrado en Darío a su abanderado:

Los “jóvenes”, los “modernos”, los “nuevos” tenemos alegre el alma con la aparición de ese libro de *Los raros* que es una enseña y una joya.<sup>13</sup>

Conviene prestar atención a ese artículo, por lo que revela acerca de otros aspectos que hacen a la colocación precaria de Lugones y a su conflictiva relación con Darío. Pues junto al elogio y la alianza se introducen otras notas, algunas inesperadas y otras más previsibles. Resultan en verdad inesperados muchos pasajes en los que, apartándose del comentario sobre el libro, Lugones se refiere sí mismo. En primer lugar, una réplica agresiva a Carlos Olivera, por un juicio sobre sus versos que éste había publicado en *La Tribuna*; pero si se recuerda que Lugones, en su estreno en la prensa portera, había sido presentado como un imitador de Darío, se podrá entender que al escribir sobre *Los raros* se apresure a puntualizar que no se propone “hacer oficio de monaguillo incensador ante el gran sacerdote Rubén Darío”, Inesperado resulta también el reconocimiento de la precariedad de su posición, al proclamarse orgullosamente como “profesional libre, absolutamente libre, yo que no puedo ser sino un excomulgado en otra casa que no sea ésta”. Y más inesperada aún —aunque no menos explicable, dadas las escaramuzas que se acaban de puntualizar—, la desafiante autorrepresentación de su juventud y de su fuerza como herramientas para alcanzar el reconocimiento del público que se siente impulsado a incluir en la nota sobre *Los raros*:

Hay dos modos de vencer a la fortuna. La receta es vieja: por el desdén o por la fuerza. El primero implica una inmensa pasión por el ideal. Permitidme deciros, señores, ya que estáis tan poco acostumbrados a oír la verdad, que he adoptado este medio. Ya sé lo que conseguiré con eso. Pero descuidad: tengo una dentadura completa y veintidós años. Figuraos qué arsenal! Treinta y dos dientes y veintidós años: hacen cincuenta y cuatro tenazas.

Más previsibles resultaren cambio, en un artículo de esta índole, las críticas a la obra por su “poca penetración psicológica” y por la “falta de la fórmula que resuelva el enigma de esos cerebros cósmicos”. En *Los raros*, viene a decir Lugones, hay excelente descripción y “cuadros inspiradísimos”, pero no método ni sistema. Y lo más previsible, por último, será el reproche transparente por la omisión:

Otra observación todavía. El título de la obra hacía suponer más retratos. No están ahí todos los raros y faltan algunos de los más raros. Si está Poe, por qué no Mallarmé y Maeterlinck, misteriosos algebristas líricos y espirituales?[...] Y aquí, en América, si Martí, por qué no Alfafuerte, por qué no...?<sup>33</sup>

<sup>13</sup> Reproducción facsimilar en Leopoldo Lugones (hijo), op. cit., p. 47.

Pero la estrategia de la alianza con quien había construido un nuevo lugar de autoridad para los nuevos lenguajes de los actuales “Joven América” habrá de predominar finalmente sobre estas escaramuzas. Así lo prueba el poema “A Rubén Darío. Breve magno”, de ese mismo año de 1896, donde la invocación al poeta es seguida de una representación grandilocuente y feroz de la otra querella, la que produce en el mundo literario una tajante división entre un “ellos” revestido con todos los signos de la autoridad más que tradicional, anticuada, representada por una “Academia” en realidad inexistente, y un “nosotros” que recibe los dones consagratorios de las musas y esgrime los atributos de una iconoclastia guerrera y viril:

[Ellos]:  
Condenatorias bulas salen de los Cenáculos  
Aporta la Academia sus borlas y sus báculos  
Y su inminente decretal

Birreteados bedeles erigen sus palmetas  
Calzada en la pezuña la chancla de Philetas  
Para el supremo auto ritual.

[Nosotros]:  
Asistidos por altas influencias divinas  
Nos miraran gloriosas nuestras nueve Madrinas  
Hembras dinásticas del Sol  
.....

Mientras la fama acuña sus medallas eternas,  
Hagamos con la fuerte soga de las cisternas  
Un gran cordón de horca y clarín. (p. 1146)

Finalmente, en las últimas estrofas de “Breve Magno”, con un procedimiento frecuente en Lugones, el yo poético se inscribe en el poema. La inscripción opera, en este caso, para señalar al destinatario (el poeta Darío, a la vez que padre fuerte el antagonista y el par) el alto protagonismo que ese yo se autoadjudica en la nueva querella:

Veras mi flecha hiriendo el testuz de Aristarco,  
Surgida de la ilustre celebridad de mi arco?  
Labrando el pálido testuz

Y quedara clavada la punta de mi flecha,  
Como una estrella de oro en lo hondo de la brecha  
Que haya roído con su luz. (p. 1147)

Este breve excursus por algunos episodios iniciales de la carrera de Lugones en el ámbito literario porteño de fin de siglo parece adecuado: no sólo para revisar y corregir algunos lugares comunes de la crítica, que suele trazar una especie de marcha triunfal obturando las condiciones reales de los comienzos, sino también para comprender de qué modo en este momento particular entran en sistema la vida del escritor, la carrera literaria y los textos. El escritor, parece mostrar esta trayectoria, debe crear no sólo las reglas de su arte, sino además ceñirse a “las reglas del arte”, para decirlo con el título de Bourdieu:<sup>14</sup> esto es, debe ser el artífice de sus textos, pero también de las

<sup>14</sup> Pierre Bourdieu: *Les reglas de l'art*, op. cit.

vías y los medios que autoricen su voz, que le abran el camino para el curso de sus escritos, y que le permitan alcanzar su deseo de ser autor y de diferenciarse de otros autores descubriendo para sí mismo nuevas elecciones formales. Ese sistema; en suma, da cuenta de la forma que adopta *el proyecto creador*, contiene los elementos de la *intención* que supone el comienzo y revela las estrategias necesarias tanto para asegurarse una posición en el espacio literario como para resistir las restricciones que su sociedad y su tiempo ejercen sobre el escritor.

### 3. Entre la Montaña y la Biblioteca

Lugones publicó su primer libro, *Las montañas del oro*, en 1897. Es el mismo año en que fundó el periódico socialista *La Montaña* con José Ingenieros. Y en ese año también había publicado en *La Biblioteca*, la revista fundada por Groussac, “La voz contra la roca”, que incluyó como “Introducción” en *Las montañas del oro*. Se puede considerar ese libro como un segundo texto de comienzos, en el cual la *diferencia* resulta de una relación más compleja entre los modelos tradicionales y los nuevos, representados respectivamente por quienes llamó el “padre Hugo”, es decir, el precursor fuerte, y el “hermano Darío”, el “maestro”, el “poeta amigo”, el “cómplice”, esto es, el par y al mismo tiempo el antagonista.

Si se tiene presente el primer texto de comienzos, se podrá apreciar, como he señalado en trabajos anteriores, que la “Introducción” de *Las montañas del oro* reescribe “Los mundos” en un registro retórico semejante, pero con variantes generadas por el encuentro entre aquel modelo prestigioso y un elemento central del ideario nacionalista. En ese sentido, la variante más significativa consiste en que aquella figura del Genio que conservaba las huellas de la Ilustración es reemplazada por la del Poeta de filiación romántica, y con ello se abre el camino para la vinculación imaginaria del escritor con el destino nacional, Esta vinculación será decisiva y persistente en las imágenes de escritor de Lugones, y en sus textos posteriores se articulará con diversas soluciones formales.

En la “Introducción”, esas soluciones formales, esto es el léxico y la métrica, la entonación, la figuración de espacios y audiencias grandiosos, las imágenes de dimensión hiperbólica que conectan naturaleza y cultura, son todavía tributarias de los registros épicos del “padre Hugo”, dador de la autoridad necesaria para el anuncio de un advenimiento crucial para la realización de un pueblo: el advenimiento del Poeta. El drama se juega en el poema entre tres grandes protagonistas: Dios, el Poeta y el Pueblo. Dios habla al Poeta, y el Poeta transmite al Pueblo la palabra divina, bajo una figuración que fusiona los motivos del “sacerdocio poético”, para decirlo con la expresiva fórmula de Bénichou, con los perfiles whitmanianos de un poeta de la modernidad americana. La audiencia imaginaria que el poema construye es así un “Pueblo del Nuevo Mundo”, su propio Pueblo, al que el Poeta viene a revelar su destino de grandeza. Cito aquí sólo algunos pasajes:

Pueblo, sé poderoso, sé grande, sé fecundo;  
Ábrete nuevos cauces en este Nuevo Mundo.  
Los siglos te desean, pero tu alma esta oscura  
Todavía; la llama divina que fulgura  
Sobre el total esfuerzo de las razas, no brilla  
En tu cabeza. El árbol duerme aún en la semilla,  
Mas la semilla en lo hondo del porvenir vegeta.  
De ella surgirá este átomo, este sol;

¡Un poeta!

¿Un poeta? Es preciso. Dios no trabaja en vano.

.....

Pero las grandes voces, el trueno, el mar, el viento,  
Dicen las predicciones de aquel advenimiento.

—Yo escuché esas tres grandes voces: Dios ha querido  
Que esas tres grandes voces sonaran en mi oído.

Dios ha dicho palabras a la hoja de hierba:  
Pueblo del Nuevo Mundo, tú eres la gran reserva  
Del Porvenir... (p. 57-59)

Si el yo que se Introduce en estos versos remite por un lado, con la cita alusiva (“la hoja de hierba”), a la figura del poeta whitmaniano, ese yo se reviste además de todos los atributos, provenientes de las imágenes construidas por Hugo y que el poema ha desplegado profusamente, de una figura de dimensiones sobrehumanas, conectada con los mundos de la luz y de las tinieblas (“es el gran luminoso y es el gran tenebroso”) situada en un escenario de alturas montañosas (“enormemente sentado entre dos rocas”) que le confiere una colocación dominante sobre los hombres. Y con esta figura que hace del Poeta un intermediario entre los hombres y la divinidad, se produce en el poema el abandono de aquellos motivos de la Ilustración que sustentaban la glorificación del Genio en “Los mundos” por una exaltación de lo religioso que abreva en la doble fuente de la reacción antipositivista del momento finisecular y en la más antigua corriente del mesianismo nacional romántico. De este particular cruce surge un programa fundacional para la nacionalidad, en el cual la figura del Poeta adquiere un papel protagonice. Se podrá notar que esta combinación, con la creación de un nuevo texto que presenta una imagen de escritor poderosa, implica tanto la construcción de un lugar de autoridad para sí como un desafío a la autoridad establecida del Estado como artífice de la nación: porque si el escritor, con esa imagen, se coloca en el mismo nivel que otros “padres fundadores” de culturas y nacionalidades (Homero, Dante, Hugo, Whitman), y es capaz de hablar directamente con Dios y con el Pueblo, provoca un trastorno imaginario en el orden político de su sociedad y de su tiempo. El rol que se atribuye instaura una fuerza que intenta proyectarse hacia afuera del ámbito literario: hacia el espacio social y hacia el espacio del poder. De nuevo aquí cabría contrastar esta imagen de escritor, que se presenta bajo la figura de un yo de poeta situado en la montaña, entre Dios y las muchedumbres, con el escritor real, ávido de reconocimiento, que puede al fin publicar su primer libro de versos.

En este sentido la “Introducción”, como texto de comienzos, es casi ejemplar: abre el primer libro que Lugones publica en Buenos Aires; representa, en la dimensión simbólica, el advenimiento del Poeta a la escena nacional y diseña el lugar fundante que imagina para sí, en la literatura y en la sociedad. Construye una imagen de escritor misional y programática: implica, por lo tanto, intención y continuidad, proyectadas ahora también hacia el futuro.

Pero a pesar de estas figuraciones mesiánicas, la “Introducción” no culmina con la apoteosis de un encuentro glorioso entre el poeta y su comunidad, sino con el tópico, más próximo a la sensibilidad finisecular, del retiro orgulloso del poeta a una soledad en las alturas: “Y decidí ponerme de parte de los astros”, como dice el verso final. Hay allí, aunque pueda parecer mínimo frente al despliegue anterior, un elemento quizá oportuno para atenuar la sorpresa del lector que, al internarse en el “Primer ciclo” de los tres que componen *Las montañas del oro*, se encuentra, en lugar del “poeta civil” que los versos introductorios hacían presagiar, con un poeta satánico que recoge las huellas de Poe y de Baudelaire y se prodiga en las múltiples figuras sacrílegas, eróticas, licantrópicas y fúnebres, habitantes de paisajes nebulosos y ambientes exóticos que poblaron los textos del imaginario decadente. En otras palabras: nada queda, en los poemas del Primer ciclo de *Las montañas del oro*, de aquella mitología programática, propia del nacionalismo romántico, que asignaba a los poetas la misión de despertar a una comunidad a su destino histórico. Y esa heterogeneidad, que es la marca más llamativa del libro, y que induciría a pensar en la inconsistencia de su autor, puede reconocerse, en realidad, como un rasgo característico del horizonte estético e ideológico latinoamericano de fines del siglo XIX. Con su mezcla de viejas y nuevas poéticas, ese horizonte en el cual se inscriben los comienzos de Lugones, es exactamente el del modernismo, y resultará decisivo para la más visible de las tensiones que recorren todo el libro de *Las montañas del oro*, tramada entre dos poéticas que enlazan con dos distintas y hasta opuestas imágenes de escritor: la del erotómano insomne y tremendista que se escribe en los registros del simbolismo y del decadentismo, la del Cristo mártir y guerrero luchador, heredada del romanticismo y a la vez reclamada por los tiempos nuevos, que se asocia a un proyecto literario de



ribetes épicos.

El primer “Repositorio” que escande *Las montañas del oro*, titulado “Salmos de combate”, vuelve a poner en escena esa tensión éntrelas dos poéticas y las dos imágenes que ya había despuntado débilmente en los textos anteriores. Pero el nuevo drama (o la nueva querella) se juega ahora ya no entre Poeta, Dios y Pueblo, sino *inter pares*. El verdadero combate es el combate imaginario que se libra entre el bardo de la “épica militar” que apostrofa al bardo de las “tristes serenatas”, y *lo vence*. Veamos algunas estrofas:

¿Escuchas? Mientras lloras y suspiras,  
Enardecen los bravos acicates  
Al palafrén de generosas iras,  
Y triunfa en las estrofas y las liras  
La épica militar de los combates.

.....  
Deja el pomposo harén de tus sultanas;  
Ya han bajado al estadio los atletas  
Ya cantan a las huestes soberanas  
El pregón victorioso de las dianas,  
Con sus claras gargantas las trompetas.

Deja el triste laúd de los amores.  
Resuella en los clarines de tu rima.  
Yo estoy en el tropel de luchadores.  
La corona que ciño no es de flores  
Es de zarza de Horeb ¡Quema y lastima!

.....  
Ya el bardo de las tristes serenatas  
Ofrece al bardo su clarín sonoro.  
Y en los pendones de las luchas gratas  
Flamean agresivos escarlatas  
Donde embravece el sol cóleras de oro. (p. 76-77)

Es cierto, entonces, que el lector que se interna en *Las montañas del oro* no encuentra en los poemas de los tres ciclos que componen el libro, al poeta civil que harían presagiar la Introducción o los versos de este Repositorio. Pero tampoco encontrará, como se puede adivinar, los aires suaves y las marquesas galantes que se hubieran esperado de un típico imitador de Darío. Es que Lugones, para marcar su diferencia con Darío, se interna en otras zonas de la biblioteca del modernismo. Combina en este libro los restos postrománticos con el satanismo y las coloraciones que el decadentismo heredó de los simbolistas. Trabaja los contornos acusados del Parnaso y los prosaísmos de los naturalistas con el ojo puesto en las renovaciones que el modernismo había incorporado a la lengua poética española. En suma, que combina lo nuevo con lo viejo, realiza elecciones de diferente nivel poético y mezcla lo consagrado con lo que ya o todavía no tiene prestigio. Y modula esos materiales en tonos más ásperos que los de Darío, en ritmos menos refinados, con un paisaje natural y cultural de perfiles más heterogéneos y aun confusos, y con un imaginario erótico, aunque de trazo algo grueso, conformado en los moldes de la sensibilidad decadente.

Pero la coexistencia y alternancia de las dos poéticas y las dos imágenes de escritor que se pone en escena en el texto no obedece tan sólo a ese abigarramiento que caracteriza el momento finisecular, ni a la necesidad de diferenciarse de Darío. Responde además a conflictos muy profundos generados por la aparición, inescindible de la emergencia de las nuevas poéticas introducidas por el modernismo, de las primeras manifestaciones de esa tendencia a la autonomía propia de campos literarios en formación, en los cuales la novedad como valor y el reconocimiento de los pares empiezan a primar por sobre la subordinación a los modelos

tradicionales y la búsqueda de formas heterónomas de consagración. Estas condiciones resultarán especialmente conflictivas para alguien que muchas veces se aproximó a la imagen tan atractiva como temible de poeta oficial.

Vistas así las cosas, los comienzos de Lugones se presentan sobredeterminados por carencias materiales y simbólicas que tornan dificultoso el inicio de una carrera literaria; por la presencia de un precursor fuerte que es en realidad un par y un verdadero antagonista del cual es necesario a la vez diferenciarse y obtener reconocimiento; por esa yuxtaposición de poéticas que, hacia el fin de siglo, formó el *humus* literario en que se alimentó el modernismo; y, finalmente, por las primeras manifestaciones de la tendencia a la autonomización que indican las incipientes condiciones de emergencia de un campo literario aún no conformado de modo pleno. La conjunción de estos factores genera unas tensiones que se proyectarán en el curso futuro de la carrera literaria de Lugones y brinda un principio explicativo para la diversidad de sus elecciones formales y para las diferentes imágenes de escritor que construyen sus textos. Son las tensiones que escinden su proyecto creador en el doble texto publicado en 1905: la “epopeya baladí” de *Los crepúsculos del jardín* y la epopeya modernista de tema nacional que es *La guerra gaucha*. Son las que se manifestarán, alrededor del Centenario, entre las audacias prevanguardistas del *Lunario sentimental* y la celebración tradicionalista del proyecto modernizador en *Odas seculares*. Las que alimentan la variedad de voces que convergen en *Poemas solariegos*. Pero aquí ya nos vamos alejando de los comienzos, y con estos textos nos internaríamos en otros “escalones de la construcción del significado”: ellos se inscriben en momentos cada vez más definidos en cuanto a la constitución del campo literario, cuando han cambiado los antagonistas y son otras las polémicas y las problemáticas estéticas e ideológicas. Otros horizontes históricos, en suma, en los cuales aquella tensión de los *comienzos en fin de siglo*, con sus marcas de heterogeneidad, sigue todavía muy activa, aunque sean diferentes los términos y las soluciones en que se reformula.